

LA CIUDAD DE LAS PALMAS^G Y LA CULTURA MODERNISTA

EXCMO. CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA

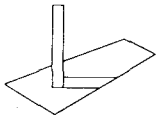
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

1

9

8

9



CENTRO INSULAR DE CULTURA

Pérez Galdós, 53

Las Palmas de Gran Canaria

Del 24 de Febrero al 15 de Marzo de 1989

LA CIUDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Y LA CULTURA MODERNISTA

Catálogo publicado

con motivo de la exposición:

“La Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y la Cultura Modernista”

Organizada por la Comisión de Urbanismo del
EXCMO. CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA

y con la colaboración de:

CONSEJERIA DE POLITICA TERRITORIAL.

DIRECCION GENERAL DE LA VIVIENDA Y ARQUITECTURA DE LA
CONSEJERIA DE OBRAS PUBLICAS, VIVIENDA Y AGUA DEL
GOBIERNO DE CANARIAS.

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE CANARIAS.

ESCUELA TECNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE LAS PALMAS Y
COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE CANARIAS.

AGRADECIMIENTOS:

Queremos expresar nuestro agradecimiento por su ayuda para la realización de esta exposición al Museo Canario, Archivo Histórico Provincial, Casa de Colón, Universidad Internacional Pérez Galdós, Museo Néstor, Concejalía de Urbanismo del Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, Rosa María Quintana y Departamento de Video del C.I.C., Departamento de Expresión y Proyección Arquitectónica de la E.T.S.A.L.P., Alfredo Herrera Piqué, Lothar Siemens, José Antonio Pérez Cruz, Ana María Morales, Isabel Torón, Lolita y Margot Hernández y Editorial Edirca.

COMITE DE DIRECCION,
PRODUCCION Y REALIZACION

Comisario

JOSE LUIS GAGO VAQUERO

Coordinación general

SARO ALEMAN

Organización de la exposición

SERGIO T. PEREZ PARRILLA
FLORA PESCADOR MONAGAS

Montaje exposición

TALLERES TECNICOS DEL
CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA

Concierto

JUAN JESUS DORESTE AGUILAR
DULCE MARIA BERMUDEZ MARTIN

Diseño y edición del catálogo

JOSE IGNACIO GIRONES

Fotografía

ANDRES SOLANA SUAREZ
JOAQUIN GARCIA AGUILAR

Medios audiovisuales

MANUEL MARTIN HERNANDEZ
OCTAVIO CARDOSO SANCHEZ
MANUEL PEREZ RODRIGUEZ

Impresión y encuadernación

IMPRENTA PEREZ GALDOS

PRESENTACION

Carmelo Artilles Bolaños.

Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria

9

INTRODUCCION

José Luis Gago Vaquero.

Comisario de la Exposición

11

ENSAYOS

Sergio T. Pérez Parrilla.

“Gabinete Literario; Interiores, superposiciones, muebles”.

21

Manuel Goicoechea Fidalgo.

“Eclecticismo e Historia. El Gabinete Literario de Las Palmas”.

28

Saro Alemán.

“La Arquitectura Modernista de Las Palmas. Un puente al Eclecticismo”.

34

Flora Pescador Monagas.

“El comienzo de la jardinería pública.

Parque de San Telmo/Parque Doramas”.

43

A. Sebastián Hernández Gutiérrez.

“Agió y Arquitectura en la Calle Mayor de Triana:
Tiendas modernistas”.

61

Manuel Martín Hernández.

“La calle Perojo en Las Palmas de Gran Canaria:
Un modelo en la construcción de la ciudad”.

69

Juan Sebastián López García.

“Algunos ejemplos de modernismo periférico y tardío en Gran Canaria”.

77

Eduardo Cáceres Morales.

“Ciudad Modernista/Ciudad Burguesa”.

86

José Luis Gago Vaquero.

“Sobre algunos trazos inéditos para el barrio de Triana”.

92

Víctor Morales Lezcano.

“El Puerto de la Luz y los ingleses en Las Palmas”.

95

Fernando Castro.

“El Simbolismo del Epitalamio”.

107

Pedro Almeida Cabrera.

“Néstor modernista”.

115

Lothar Siemens Hernández.

“La Creación Musical en Canarias”.

127

ARQUITECTURA Y URBANISMO.

Plano de Las Palmas, 1911	3
Gabinete Literario	4
Calle Triana nº 76	16
Calle Triana nº 78	19
Calle Triana nº 80	22
Calle Triana nº 83	25
Calle Triana nº 96	28
Calle Triana nº 98	30
Calle Triana nº 65	33
Calle Triana nº 101	36
C/. Viera y Clavijo - C/. Buenos Aires	40
Calle Domingo J. Navarro nº 42	41
Calle Constantino nº 13	44
Calle Doctor Rafael González nº 12	47
Calle Obispo Codina nº 5	50
Plaza de Santa Ana nº 9	53
Asilo de Niños Desamparados. Calle Toledo nº 8	56
Kiosco de San Telmo	57
Plaza de la Feria	59
Plaza Hurtado de Mendoza	61
Alameda de Colón	63
PINTURA.	64
LITERATURA.	78
MUSICA.	90
CATALOGO DE OBRAS ARQUITECTONICAS DE CARACTER MODERNISTA.	99
DOCUMENTOS.	121
Dos cartas de Alonso Quesada	123
“Breve relato de mi mismo”. A. Quesada	125
Acerca de Néstor. Gil Arribato	126
“Banana Warehouse”. Alonso Quesada	128
“La ciudad comercial” y “La ciudad y el puerto” (Poemas de Tomás Morales)	136
Gabinete Litarario. Memoria Descriptiva. F. Navarro, 1900	143
Gabinete Literario. Memoria. E. García Cañas, 1917	145
Gabinete Literario. Memoria. F. Navarro y R. Masanet, 1919	147
INDICE DE ILUSTRACIONES DE CATALOGO	155



Perspectiva de la calle Triana.
(foto cedida por J.A. Pérez Cruz).

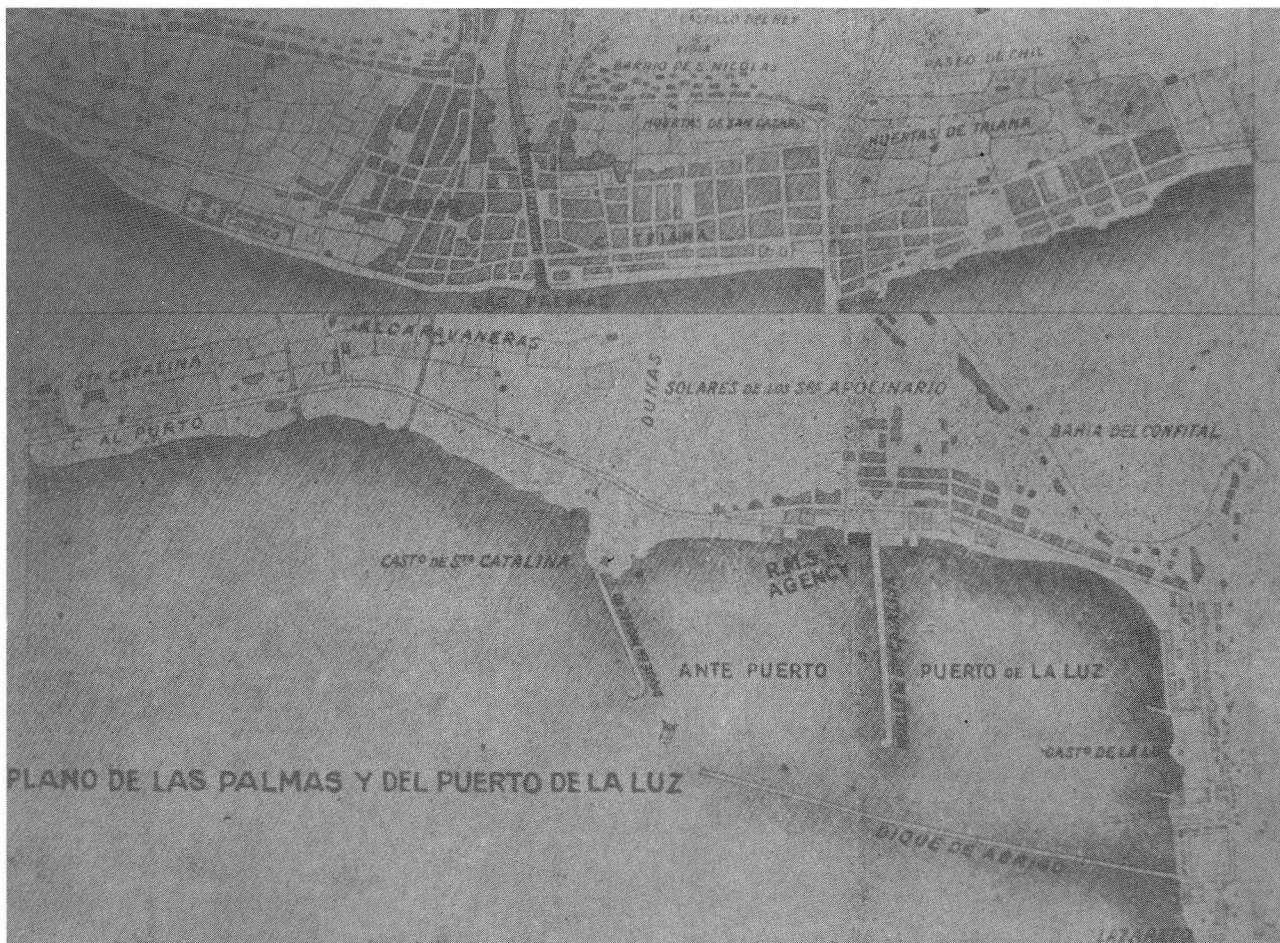
PRESENTACION.

Nos muestra esta exposición la efervescente inquietud que vivió nuestra ciudad en los albores del presente siglo, con ella se completa, en cierta medida, la exposición que la Comisión de Urbanismo de este Cabildo Insular realizó en noviembre de 1987, y que tomaba el edificio de la sede de esta Corporación como partida de un análisis de la esencialidad de la arquitectura racionalista y su aportación a la construcción de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria.

El Modernismo ha dejado su huella sensiblemente marcada en Triana, pero también alcanzó a campos de la cultura más diversos como la pintura, la música, literatura y especialmente la poesía, materiales todos estos que ahora se nos ofrecen juntos en cuanto forman parte de un único compromiso cultural.

Expresamos nuestro agradecimiento a todos los que acogieron esta idea y la hicieron suya, colaborando a su buen término con la mayor entrega y dedicación, así como a los Organismos y Entidades que se han sumado a la organización: Consejería de Política Territorial, Dirección General de la Vivienda y Arquitectura de la Consejería de Obras Públicas, Vivienda y Agua del Gobierno de Canarias, Universidad Politécnica de Canarias, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Las Palmas y Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias.

CARMELO ARTILES BOLAÑOS
Presidente del
Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria



Plano de la Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. 1911.

INTRODUCCION.

No hace mucho tiempo, el 9 de noviembre de 1987, se inauguraba en el Centro Insular de Cultura, la Exposición EL CABILDO INSULAR Y LA CIUDAD RACIONALISTA, con ocasión de celebrarse el 50 aniversario del inicio de las obras de la Casa Palacio del Cabildo Insular de Gran Canaria y que coincidía con el 75 aniversario de la Real Orden de creación de los Cabildos Insulares canarios, y en un año 1987, en el que la nueva Ley de Cabildos, presentada al Parlamento autónomo, ponía a debate el futuro de los mismos.

De aquella primera aproximación a la historia de nuestra ciudad, en un período muy concreto, de 1927 a 1937, años en los que es posible hablar de actividad racionalista en la arquitectura de Las Palmas de Gran Canaria, se ha creído oportuno seguir profundizando en el análisis iniciado, ampliando el período a comienzos del siglo, con la intención de completar la visión del desarrollo de la ciudad, en la etapa inmediatamente precedente a la que nos ocupó la vez anterior.

Las dos primeras décadas del siglo y los últimos años del precedente, representan para la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria la aparición de las primeras señas de una cultura de características urbanas, que modernizan el estado del pensamiento local(ista).

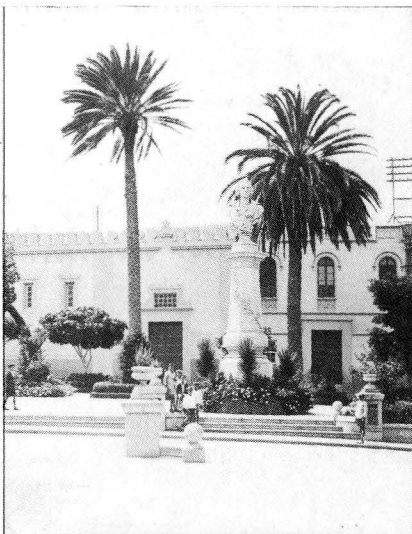
Son precisamente los años en que el nuevo Puerto de Refugio de la Luz y Las Palmas, se asienta definitivamente como escala y punto de paso de las grandes compañías de navegación del Atlántico. Será en el puerto donde encontremos el principal motor del desarrollo económico de la isla y de expansión urbanístico de la ciudad.

El aumento poblacional y la consecución de una capa burguesa, enriquecida por el comercio, abre los caminos de inquietudes renovadoras del espacio social y cultural, transformando las principales partes y trazados de la ciudad; la Alameda, la Calle Triana principalmente.



Calle Triana esquina calle Perojo.
(foto cedida por J.A. Pérez Cruz).

Iglesia de San Francisco, según el proyecto de
Laureano Arroyo.
(foto cedida por J.A. Pérez Cruz)



Las casas terrenas de la calle de Triana y sus ortogonales dejan paso a la construcción de buenas edificaciones de dos y tres plantas, perfilando definitivamente la calle que ahora conocemos, convertida en “la copiosa / visión de su esplendor continental; / ancha, moderna, rica y laboriosa; / arteria axorta la capital” (siguiendo los versos de T. Morales).

A partir de 1902, con Laureano Arroyo se inician las primeras aportaciones del modernismo arquitectónico.

Con Fernando Navarro se alcanza amplio compromiso que llega a ejecutar composiciones decorativas que acometen la fachada en su totalidad.

Aunque siempre se circunscribe el estilo a una afectación epidérmica de la fachada y no actúa sobre la totalidad de la arquitectura, merece la pena destacar que la utilización de sillería de piedra basáltica local, al igual que había pasado en otros períodos, confiere a los edificios una singularidad y fino acabado destacable. La labra de la piedra alcanza con el Modernismo la más alta calidad, culminando un proceso de perfeccionamiento en los trabajos artesanales, que pudieramos considerar iniciado en el siglo XVIII.

Otra característica a mencionar, es el uso exhaustivo de piezas de fundición principalmente en balaustres de balcones y escaleras, importadas de Inglaterra y Cataluña, que ofrecen al mercado piezas industriales prontas al uso. Ello comporta la nula presencia de trabajos de forja que resultan tan habituales en otros medios.

Lo mismo que para las funciones podemos decir al respecto de azulejos y piezas sanitarias para baños, que se importan directamente de centroeuropa o Inglaterra.

La Alameda de Colón, se convierte en el centro urbano por excelencia, contraponiéndose a los existentes en Vegueta, y rompe en sucesivas transformaciones con sus limitaciones especiales marcadas en el siglo XIX y se abre hacia el Gabinete Literario y la Plaza de Cairasco, con un rico y colorido trabajo cerámico modernista, que afectará hasta a la propia iglesia de San Francisco, orlando las ventanas y remates de los paramentos de la fachada con curiosos ornatos y esgrafiados de latiguillos modernistas.

El momento más importante de esta transformación se alcanza con el concurso para la remodelación del propio Gabinete Literario en el que la solución de F. Navarro, de 1919, ofrecerá una nueva fachada al edificio de evidente raíz modernista. (el Gabinete contará también con los diseños modernistas de Laureano Armas).

Este período podemos concluirlo con el encargo por parte del Ayuntamiento de un Plan para la ciudad, al arquitecto Miguel Martín Fernández de la Torre (como se recoge en la carta de Alonso Quesada en los pequeños detalles de las intenciones del encargo de fecha 1922).

El proyecto no se completará hasta 1930 y formalizará la estructura de la ciudad, sin alcanzar un proyecto para la misma que la defina decididamente (y véase la escasez de soluciones que se ofrecen para los bordes de la meseta y los mismos barrios consolidados).

Destaca la ciudad jardín, sobre los terrenos que ya aparecían subdivididos y ocupados con características particulares, con anterioridad por los propietarios ingleses.

Pronloga los arenales hasta el Paseo de Lugo, sin ningún otro contenido que el eje de Tomás Morales y completa el barrio Santa Catalina y Alcaravaneras siguiendo estos mismos principios, resolviendo los encuentros entre tramas urbanas distintas y giros de las mismas mediante una buena composición de calles que resulta brillante.

Será preciso para complementar la propuesta urbana del Plan de Miguel Martín, considerar los trabajos sectoriales que efectúa en esos años, como pueden ser los destinados a definir la Playa de Las Canteras, el Frente del mar del barrio de Triana y el Parque San Telmo, etc...



Proyecto de Paseo Marítimo en Las Palmas de Gran Canaria. Barrio de Triana.
(foto cedida por J.A. Pérez Cruz)

Primer viaje del Tranvía al Puerto.
(Foto cedida por J.A. Pérez Cruz).



Esta imagen que no ha podido ser referenciada a algún proyecto determinado, y que presuponemos parte de los trabajos preparatorios del Plan de Miguel Martín (por las características gráficas y del estilo arquitectónico) supone una importante muestra de la imagen de ciudad que se piensa en los años 20 para Las Palmas de Gran Canaria, en la que se valoran las comunicaciones modernizadas, los espacios públicos, la arquitectura de la ciudad como elemento decisivo en la redefinición a introducir en el Plan. Los jardines, las amplias aceras, el teatro revitalizado especialmente, los nuevos edificios haciendo el frente del mar con su determinada arquitectura y volumetría, recuerdan, obras realizadas durante esos años en la zona de Las Canteras. Pero también nos encontramos con modelos urbanos que se estaban desarrollando coetáneamente en ciudades litoral, en las que se buscaban una buena relación con el mar.

Reflexionar sobre esta imagen nos puede servir para comprender las necesidades de formalización de un verdadero Plan que evitara lamentables soluciones posteriores.

Los fotógrafos de la época, Quesada principalmente, nos han dejado extensas colecciones de fotografías que testimonian la renovación urbana, a la vez que manifiestan el fervor que suscitaba el crecimiento de la ciudad.

Pero en esos años, tenemos que entender que, la arquitectura es una componente más dentro del proceso que nos ocupa. Los poetas entronizarán el Modernismo con sus versos, enraizando decididamente con la cultura europea y expresando el deseo de la modernización. En su Canto a la Ciudad Comercial que Tomás Morales dedica oportunamente al también poeta Saulo Torón, se contraponen dos sociedades, la que está naciendo bajo el ruido frenético de los motores y la que se adormece en los ideales decimonónicos.

*“Es la plaza. Gente
que detrás del medro corre diligente
y a tu seno el brillo de tu bolsa atrajo:
más este tumulto que afluye y rebosa
no es el que despierta concurrencia ociosa,
sino el combativo rumor del trabajo”.*

Dos posturas que conviven en la ciudad y precisan de ir acercándose para la consecución de un espacio común, que no exento de gracia retrata Alonso Quesada en la que él califica de “novela escandalo”, Banana Warehouse.

El poeta presenta en la novela de manera grotesca personajes y situaciones fácilmente reconocibles en una ciudad —Platanópolis— que es efectivamente Las Palmas de Gran Canaria.

Esta novela debemos valorarla no solo por su calidad literaria, sino entendida como una sana crítica social, que nos dá idea de la capacidad de reacción ante los estímulos que se están introduciendo.

Por lo que respecta a la pintura y la música, no podemos contar con inquietudes similares, posiblemente por la imprescindible conexión con los círculos internacionales y la obvia necesidad de contar con profesionales dedicados al desarrollo de estas artes.

Solamente Néstor Martín Fernández de la Torre, aislado de estos problemas, desarrollará en la península un acertado conjunto de obras que sobrepasan, por su personalidad, las barreras temporales y del estilo. Lamentablemente su labor fue conocida y reconocida con posterioridad, impidiéndose la formación de una escuela u orientación estilística de la que aún hoy no se ha tomado conciencia histórica para el desarrollo de la cultura local.

Pequeñas aportaciones de José Hurtado de Mendoza para la ilustración de los poemas de Tomás Morales, o el dibujo de este para la portada del libro Las Monedas de Cobre de Torón son las únicas aportaciones valiosas en el mundo de la plástica. Tangencialmente podríamos citar un cierto acercamiento a la sensibilidad modernista por parte de Cirilo Suárez o de Nicolás Massieu y Falcón aunque sus obras sean más deudoras de otras corrientes decimonónicas.

El campo musical no contará con materiales que merezcan interés, aunque por tratarse algunas de ellas de ediciones preparadas en el exterior cuentan por portadas de un estimable valor plástico, que venían a sumarse a la colección de imágenes que se manejaban en la vida cotidiano de nuestra ciudad.

Dentro de esta cotidianeidad podemos incluir el mobiliario.

El espacio interior durante la etapa modernista recibe también la influencia del estilo através de los muebles o de los productos industriales. En el primero de los campos destaca la llegada de abundantes mobiliarios de fabricación inglesa, comercio que tenía sus orígenes en la presencia desde medio siglo antes de una floreciente colonia inglesa.

De todos estos muebles podemos considerar un grupo que no es ahora objeto de nuestro interés, a pesar de formalizar la residencia burguesa. Por el contrario merece la pena acercarnos a lo que podemos calificar como

Vista interiores de establecimientos comerciales de la calle de Triana a principios de siglo.
(fotos cedidas por J.A. Pérez Cruz).



producción local, obra de artesanos y carpinteros de la ciudad, que respondiendo a sus propias iniciativas o a los diseños de los arquitectos y diseñadores ejecutan una dilatada colección de objetos muebles que van desde la silla hasta el amueblamiento integral.

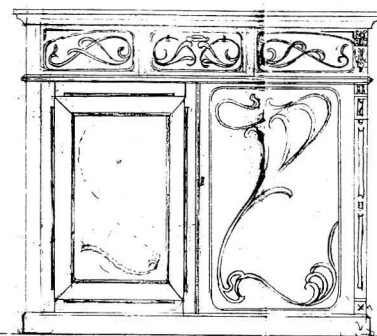
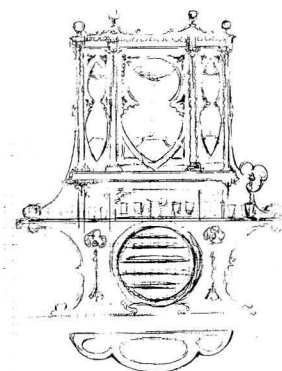
Podemos citar a modo de ejemplo los amueblamientos de tiendas, de los que aún encontramos restos en algunos establecimientos del barrio de Triana como la Panadería del Cuyás, el kiosco de Pérez Galdós esquina con Domingo J. Navarro, etc...

Otros elementos como la carpintería de la barbería del Hotel Monopol o el pequeño kiosco de la plaza de la Feria aparecen abandonados o medio mutilados en plena calle.

Por último el mobiliario en sí, está falto de un concienzudo trabajo de búsqueda, que facilite el análisis de las mejores producciones y de las que nos hacemos idea a través de los esbozos y dibujos que sirvieron de base para su elaboración, en algunos casos, pero que precisan de un estudio in situ de los mismos. Estos diseños permiten encontrar ciertas raíces originales, como en el caso del locero que se reproduce, objeto de gran porte y claro deudor del Liberty Lombrado, a pesar de su vernaculismo indeciso y pesado. O el aparador decorado con una suerte de adornos incisos en la superficie de su maderamen, cubriéndola diagonalizadamente con las serpenteantes formas de los latiguillos modernistas.

Existen en casas privadas decoraciones de habitaciones completas de la época modernista, pero que quedan cubiertas por la discreción de sus propietarios. En otros casos determinadas circunstancias nos ofrecen la posibilidad de conocer los restos de algunos edificios, como es el caso de el dispensario de la Seguridad Social de la calle Juan de Quesada, en la que las puertas tienen pequeñas deformaciones en sus casetones o sustituidos por vidrieras. También la casa de las Bolas en Vegueta cuenta con el conjunto de las puertas del patio, que con su rico espacio interior establece una relación entre la luz de las vidrieras y la carpintería que las soporta.

Podemos considerar de una manera diferenciada la figura de Laureano de Armas, el cual con su personal forma de entender nos ofrece una propuesta de modernismo particular. Así en las puertas del patio central del Gabinete Literario y en los dos pies derechos que flanquean la entrada utiliza la sobreposición de perfiles de madera sobre las superficies para conseguir un efecto curiosamente modernista pero de muy fácil elaboración.

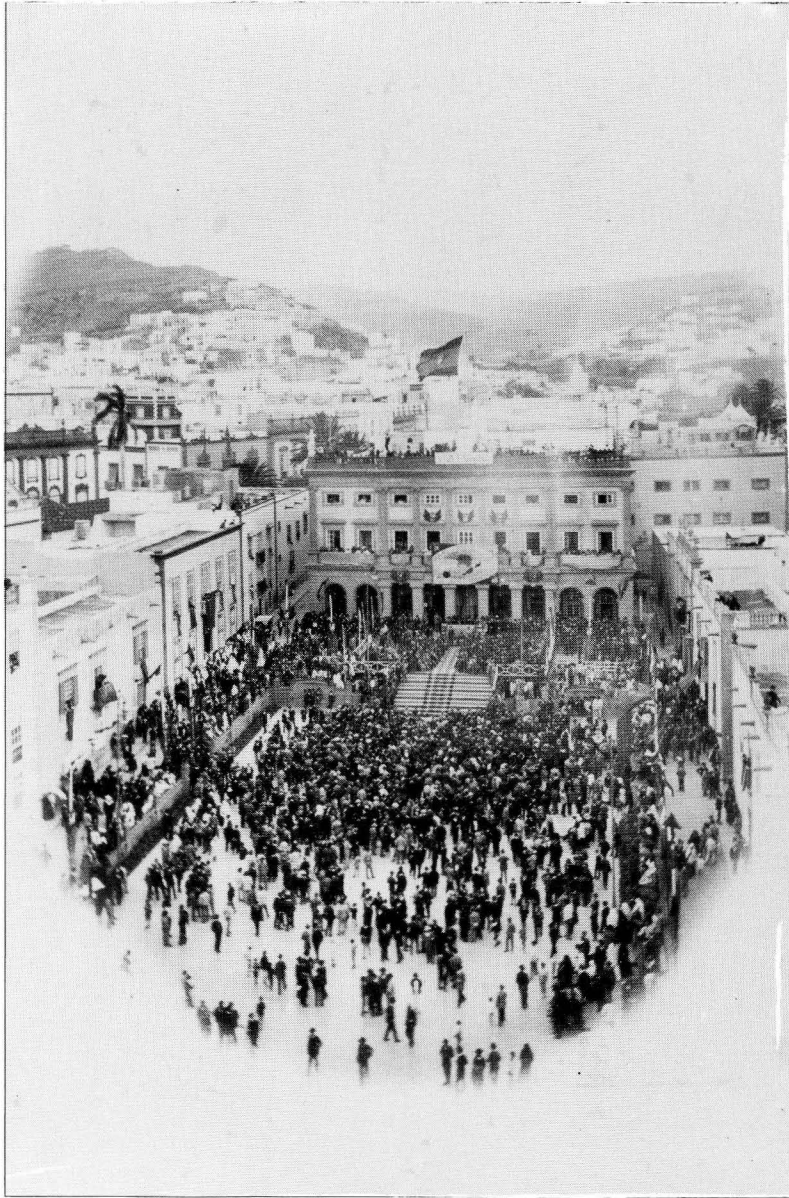


Diseños de muebles de producción local.

Por lo que respecta a los productos industriales, estos llenan las tiendas de la ciudad con lámparas, jarrones, estatuas, vestidos, juegos de té, cuberterías, etc..., reflejo de las imágenes que las revistas y casas comerciales difunden por Europa. Será pues el binomio formado por la producción industrial de los objetos menores y decorativos junto al mobiliario modernista, el que permitan un cambio en el interior de los nuevos edificios.

JOSE LUIS GAGO VAQUERO

Comisario de la Exposición



Manifestación por la división provincial en la Plaza de Santa Ana.
(foto cedida por J.A. Pérez Cruz).

ENSAYOS

Generalmente apreciamos una arquitectura por su apariencia externa, pero realmente nos impresionamos con su interior. La capacidad del espacio arquitectónico de producir emociones artísticas es la base de la fruición de la arquitectura.

Conocido el devenir histórico del edificio del Gabinete Literario¹, parece pertinente detenernos en otros aspectos que ayudaran a comprenderlo mejor. En su momento remarcamos el valor de la pieza dentro de la estructura urbana y por ende su vinculación a la manera de pensar de una época y de una sociedad concreta. Las reflexiones que sobre el, hacemos ahora son consecuencia y complemento de aquellos estudios.

El espacio interno del edificio del Gabinete Literario, ha sido el principal objeto de experimentación por parte de los arquitectos que han intervenido en él. La capacidad de transformabilidad del mismo era una baza nada despreciable. Desde este punto de vista, podríamos considerar al edificio como “obra abierta” en la medida, en que al ser una pieza donde la yuxtaposición, reverberación y acumulación de elementos a lo largo de su gestación es la base para entenderlo, ha propiciado esta capacidad para permitir ensayar diversas soluciones proyectuales en sus diferentes espacios internos.

Pudiera pensarse que la enorme cantidad de proyectos que existen en la articulación de los espacios interiores, (podríamos decir —peyorativamente— de “decoración”), serían solamente ensayos de repertorios lingüísticos diversos y a veces divergentes, acordes con los gustos e inclinaciones de sus autores, o con el eclecticismo dominante de la época. Desde mi punto de vista, trato de establecer la hipótesis de que estos proyectos son expresiones de conceptos de espacio diferentes, aun proviniendo del mismo autor. Dicho de otra manera, los proyectos existentes son antes cualificaciones especiales que ejercicios de estilo; lo cual pude llevar a plantear así mismo una razón de dependencia entre espacio y material lingüístico como instrumento de su articulación.

Esto es evidente como carácter general de una época donde el eclecticismo, en el sentido del término, asume la relación directa entre concepto del espacio-repertorio lingüístico. Esta tesis es sostenida por Ignacio Solá Morales² y posiblemente sea este el aspecto que más ha incidido en la valoración de la arquitectura de este período.

Todos estos aspectos vienen a colación en el estudio de los proyectos que para el Gabinete Literario realiza Fernando Navarro. Si consideramos los dos proyectos que el arquitecto realiza para el espacio interior del antiguo teatro —el protagonista principal de esta reflexión— veremos como la relación espacio

1 Ver “El Cabildo y la Ciudad Racionalista” el artículo “Arquitectura y ciudad histórica. El barrio de Triana: la arquitectura urbana” por Sergio T. Pérez Parrilla, págs. 14 a 27. Editorial C.I.C. Las Palmas, 1987.

2 “Eclecticismo y Vanguardia” Ignasi Solá - Morales. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1980.

estilo están en íntima consustancialización. Es evidente que el ejercicio alhambrista³ de 1897 y el eclético del concurso de 1917 son actitudes estilísticamente divergentes, que presentan actitudes espaciales contrapuestas. En el primer caso nos encontramos ante un espacio fundamentalmente estático; un espacio que se define única y exclusivamente por la articulación de sus planos definitorios y fundamentalmente por los paramentos verticales. En este caso los elementos que limitan el espacio son la clave de su comprensión. Este carácter epitelial es básico para entender la estaticidad del espacio producido.

Aunque Navascués en su obra “Arquitectura y arquitectos madrileños del Siglo XIX”⁴, no hace referencia explícita a esta relación, es cierto que de alguna manera sienta las bases de esta hipótesis cuando establece que “es de notar el carácter íntimista de estos interiores árabes, que nunca excepcionalmente tenían relación con el edificio”⁵. Por otro lado Oleg Grabar en sus eruditos estudios sobre la Alhambra habla de “que cada unidad fue una creación intencionadamente “interiorizada” para ser vista, apreciada y usada desde dentro”⁶.

Esto se manifiesta además contundentemente en este primer proyecto de Navarro en el hecho de que todos los elementos de la arquitectura participan de este carácter epitelial que hemos mencionado. Así, la pieza principal de la composición que es la escalera —auténtico nudo gordiano de la inteligibilidad espacial— aparece adosada a la pared; los corredores del piso superior, balcones, ventanas, etc., no son elementos que “invadan” el gran espacio interior sino que por el contrario todos patentizan su dependencia del límite, son elementos de la pared.

Esta valoración del límite no debe ser confundida con la homonima premisa fundamental de la actitud espacial del Movimiento Moderno, donde la valoración del límite (recuerdese la obra de Le Corbusier), significa la negación del centro, sino por el contrario debemos asimilarla con esa otra actitud que Arheim define como “el poder del centro”⁷ y que es elemento característico de toda la arquitectura clásica desde el Renacimiento donde la valoración de los elementos epiteliales garantizaban y definían la primacía del espacio unitario centralizado.

Por el contrario, la fluidez espacial, donde la escalera central y las galerías de los pisos superiores son los elementos de articulación entre el espacio central y los secundarios, es la base para entender el proyecto del 17. En él hasta los elementos ornamentales, intentan producir ese efecto de flujo espacial que según las propias palabras del arquitecto intentaban estar en “alegre armonía...

3 “Arquitectura y Arquitectos madrileños del Siglo XIX” por Pedro Navascués Palacios. Editorial I.E.M. Madrid, 1973.

4 Op. cit., pág. 268.

5 “La Alhambra: Iconografía, formas y valores” por Oleg Grabar. Editorial Alianza. Madrid, 1980, pág. 208.

6 “El poder del centro” por Rudolph Arheim. Editorial Alianza. Madrid, 1982.

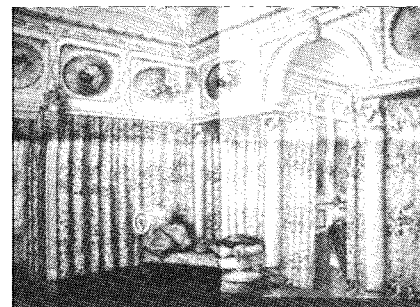
7 Op. cit.

con su finalidad y condiciones climatológicas locales''. Sin embargo la imposible solución de este recinto con este proyecto, es consecuencia de la ambigüedad del planteamiento espacial, posiblemente por pensar que la repetición y continuidad de los elementos lingüísticos —varaciones orgánicas y geométricas de motivos vegetales— serían elementos suficientemente fuertes para garantizar la definición del espacio. Navarro, en cualquier caso, intuye en este proyecto lo que en el espacio modernista va a ser clave: la interrelación, la conexión de la fluidez espacial a través de determinandos “filtros” o elementos que en su visión alternada y contrapuesta establecen una continuidad fluyente. Algo que es bien patente en los interiores de Horta o Berlage y que aquí solo está insinuado.

Es aquí donde su propuesta es muy superior a la de su oponente en el concurso del 17, García Cañas. La actitud de Cañas es bastante ambigua; si bien pudieramos intuir algo de lo que hemos comentado en la perspectiva del espacio de doble altura, con la interesante propuesta de la escalera en un lateral y donde através de las distintas galerías y comlumnatas es posible intuir algo de la continuidad del espacio modernista, sin embargo en la perspectiva central que muestra el gran espacio de entrada despeja toda duda al entender el arquitecto, el espacio con una actitud mucho más próxima a los principios del academicismo, donde la articulación de los paramentos epiteliars perimétricos garantizan la canonicidad del espacio perspéctico y por ende su estaticidad.

Esta acendrada modernidad de Navarro en la configuración del espacio interior no tiene correlato equivalente en el resto del edificio. La enorme cantidad de planos, perspectivas y detalles constructivos existentes, hacen pensar más en la actitud del que apoyándose en el concepto de espacio estático se preocupa por los problemas de articulación de los paramentos epiteliars, que a la correlación y concatenación de los elementos para garantizar la continuidad del espacio modernista.

Si observamos las diversas perspectivas que hizo Navarro para los salones secundarios, la enorme profusión de alzados interiores, el profuso estudio de molduras con arabescos, anagramas, etc., el exhaustivo estudio de los falsos techos, la complejidad de los detalles de carpinterías y la cuidada elección y “prueba de efecto” de otros elementos muebles y semimuebles, como lámparas, carteles, etc., nos lleva a pensar que los arquitectos parece que han puesto mucho más énfasis en lo que ya hemos llamado “impresión general”, que a la necesidad de ceñirse a una idea base, que determine una articulación



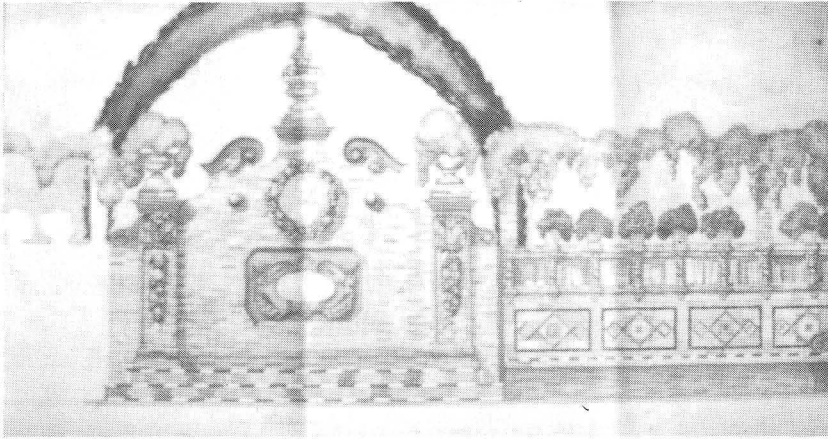
Interiores, molduras y lámparas.
Proyecto de Fernando Navarro.

espacial que garantizara la fluidez espacial, preconizada por el modernismo. Ello determina una sobreabundancia de decoración miniada que se superpone al orden arquitectónico, llegando incluso a negarlo. Una especie de “horror vacui” parece recorrer todos los paños que configuran el espacio restándole fuerza y originalidad.

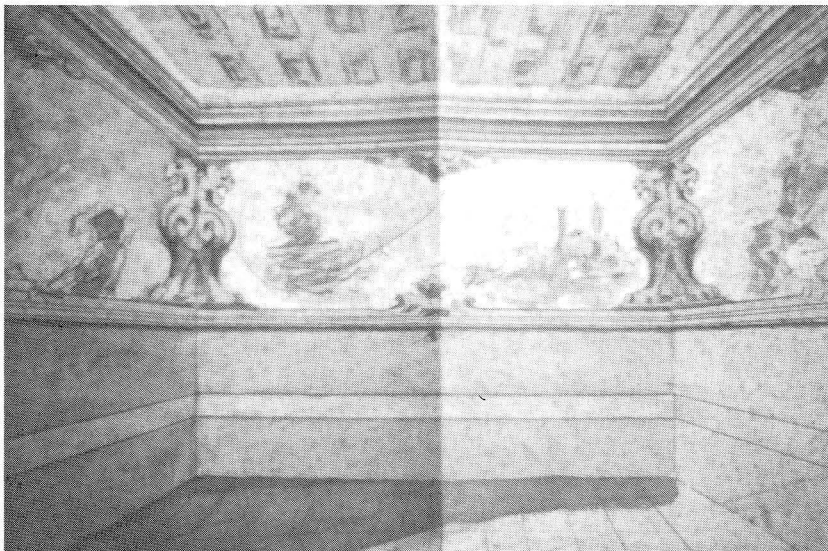
Aludimos, antes al carácter de obra abierta de este edificio; de como su estructura arquitectónica ha sido capaz de admitir la superposición de diversas maneras de entender la arquitectura a lo largo del tiempo. Quizás existe hoy un cierto prejuicio, heredado posiblemente de las tesis del Movimiento Moderno, de la obra de arte total, manifestación en arquitectura de aquella mítica Gesamtkunstwerk romántica, perfectamente articulada en toda y cada una de sus partes; pero no debemos olvidar que un gran porcentaje de obras maestras de la arquitectura se han hecho por estratificaciones sucesivas a lo largo del tiempo histórico, y pensemos a guisa de ejemplo la construcción de las catedrales donde la superposición de elementos de épocas diferentes es casi la razón de ser de su arquitectura. El edificio de El Gabinete Literario, como ya hemos expresado, es una amalgama de partes distintas —quizás radique ahí su interés— y por lo tanto susceptible de “soportar” añadidos y superposiciones de elementos diversos. Así lo entendió Fernando Navarro su principal artífice, pero así lo entendieron también, Laureano Arroyo, Néstor Martín Fernández de la Torre, Marrero Regalado, Secundino Zuazo (cuya intervención ha desaparecido, lamentablemente), Juan Márquez, Ferré, Sergio Calvo, Manuel de la Peña y el que esto escribe en diversos proyectos muchos de ellos sin llegar a cristalizarse.

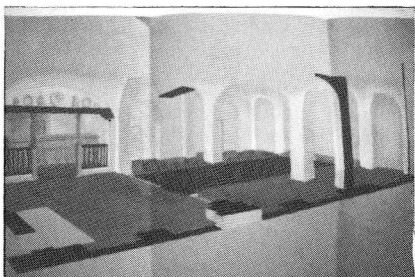
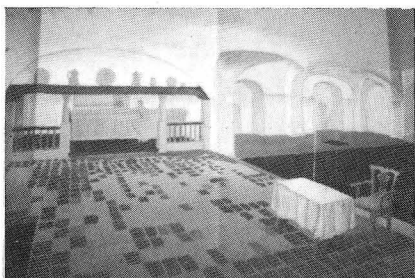
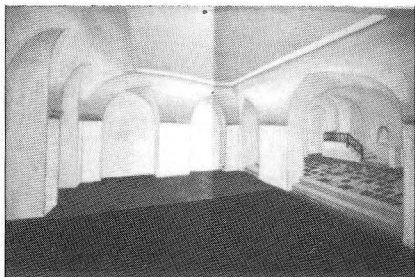
La primera, cronológicamente hablando de estas intervenciones, es una superposición de una torre, deliciosa, que hace Laureano Arroyo, al primitivo edificio de Barry. Es un elemento dentro de la órbita del modernismo, lleno de referencias orientales, con un marcado deseo de personalización y de ser elemento singular. Arroyo proyecta la torre sin apenas referencias al resto del edificio más que las estrictamente funcionales. Por lo demás la torre no tiene nada que ver con la estructura formal y compositiva del resto del edificio. Acentúa esta independencia con motivos decorativos y color ajenos por completo al edificio existente.

La intervención de Néstor Martín Fernández de la Torre, que conocíamos por referencia directa de su hermano Miguel, se realizaba para aprovechar la cubierta, que de alguna manera el artista pensaba configurara como cubierta, jardín, patio. Un muro de ladrillo rojo visto, una pérgola, la cerámica policolor



Terraza y estudio de Néstor Martín Fernández de la Torre.





Juan Márquez y Ferrer. Sótano.

incrustada y los motivos florales y de guirnalda tan queridos del pintor, todo ello con un cierto aire “Exposición Universal de Sevilla” hubieran configurado un interesante ejemplo de arquitectura regionalista tan en boga por aquella época y tan presente en la mente del pintor⁸ que sería un complemento feliz a la amalgama de arquitectura que es el edificio.

Marrero Regalado, autor de la definitiva escalera principal que hoy conserva el edificio no estuvo afortunado en su realización, aunque hay que destacar la enorme preocupación del arquitecto por la introducción de esta pieza, obra que realiza en los primeros años de la autarquía franquista. De las diversas soluciones que baraja Marrero desgraciadamente, elige a nuestro entender la más realista posiblemente, pero sin duda la menos flexible, la que ofrece menos posibilidades y la que limita más el espacio central. Hoy se ha cerrado en su base con lo cual, esa intercomunicación espacial que tanto gustaba a Navarro se ha perdido completamente. Es evidente en esta pieza el marcado acento puesto en el retórica representativa tan característica de la arquitectura de la autarquía. A pesar de ello la obra se desarrolla con una gran soltura no exenta de una cierta elegancia.

Sabemos que existe un proyecto de Secundino Zuazo para el Gabinete, pero ni en sus archivos ni en los Provinciales lo hemos encontrado, quizás algún día podamos hablar de él. Quede la constancia.

Para los sótanos y muy al gusto de la decoración funcionalista de los años 50, Juan Márquez y Ferrer realizan sendos proyectos donde el aspecto fundamental sigue siendo la desconexión estilística y espacial con el resto del edificio. Obra muy estudiada realizada en parte y nunca acabada, intentaba aprovechar los sótanos del Gabinete para atraer a la Sociedad en determinados momentos de crisis económicas capas sociales más jóvenes que pudieran revitalizar un edificio ya en franco deterioro. El proyecto que se conserva es muy detallado y abarca, al igual que el de Navarro desde los ambientes generales, hasta los muebles pasando por articulaciones de paramentos, pavimentos, etc.

Años más tarde y dentro de esta década Manuel de la Peña, realiza con matiz marcadamente realista y muy dentro de su línea de actuación de estos años una planta superior con carácter “provisional” para acoger los fondos de las bienales de arte, obra que se conserva aún mantiene la buena fractura, realismo y buen hacer de su autor.

⁸ Tema que ya hemos abordado en una conferencia sobre “Los bocetos arquitectónicos de Néstor” de eminente publicación.

Las últimas realizaciones sobre el edificio una vez declarado Monumento Histórico Artístico son de rehabilitación y mejoras de lo ya existente. Sergio Calvo restaura el lucernario central, rehabilita uno de los salones superiores y realiza una valiosa labor de adecentamiento general del edificio sobre todo en su interior. El que esto escribe realiza la rehabilitación de una de las torretas de la fachada principal, introduciendo elementos que constructivamente aceptan el sistema tradicional en el edificio de la yuxtaposición, realizando una operación de sustitución mediante el sistema de pieza superpuesta a la estructura general del edificio.

Parece una ley general que cada momento concreto, cada realidad actual, busca en la historia respuesta a las preguntas teóricas de su presente. Tenemos una cierta tendencia a entender que los hechos contemporáneos guardan la suficiente analogía con el pasado para que el estudio de este último pueda alumbrar desde alguna perspectiva al primero.

Lógicamente esta búsqueda en la Historia parte de una análisis de aquellas contingencias, situaciones o periodos, en los que se encuentra algún paralelo con las problemáticas teóricas que se debaten en el momento.

No es una vuelta arbitraria al pasado, sino perfectamente intencionada y hace que cada época construya una manera de entender la Historia desde su propio presente.

Este produce una reinterpretación constante de los acontecimientos artísticos y tiene como consecuencia que la Historia no se agote nunca, volviendo sobre sí misma, en un enriquecimiento progresivo y suponiendo una constante novedad, por lo menos, en parte de sus desarrollos.

Existe así mismo una tendencia análoga en lo concerniente al análisis de los objetos pertenecientes al pasado, ya sean objetos de uso, artísticos o arquitectónicos, incluso de elementos constituyentes de la ciudad, de determinadas áreas de la misma y de enclaves concretos.

Con respecto a lo que nos interesa en el momento, muchos edificios arquitectónicos son interpretados de manera diferente y valorados alternativamente en las distintas coyunturas históricas y no sólo por su valor arquitectónico sino también por su papel de conformador de un ambiente urbano. Precisamente desde este aspecto, determinando edificios adquieren un valor de conciencia histórica de la ciudad y más cuando sus sucesivos cambios expresan el devenir de los acontecimientos, gustos y maneras de vivir que se han producido a lo largo del tiempo.

El Gabinete Literario de Las Palmas por su situación urbana, su carácter y su conformación, habida cuenta las sucesivas reformas que se producen a lo largo de su peculiar historia, es un ejemplo claro de lo expuesto anteriormente, y de este hecho vamos a intentar extraer algunas consecuencias que nos aclaren algo más el papel de este edificio en nuestra realidad inmediata.

La fundación de la sociedad data de 1844 y la del Teatro se sitúa hacia 1840 pero las reformas más significativas se realizan mucho más tarde, en nuestro siglo, entre 1917 y 1946¹.

1 La fundación del Teatro se produce hacia 1840, fundándose la sociedad del Gabinete Literario en 1844. Se realizan cuatro reformas en 1917, 1919, 1944 y 1946, esta última introduce la escalera de honor.

Las diferentes reformas cristalizan una singular conformación espacial y una apariencia que, sin ninguna duda, podemos calificar de ecléctica, ahora bien, de un eclecticismo peculiar. Es un eclecticismo de mezcla de estilos y formas, pero no realizados, sino en momentos diferentes y con distintos planteamientos.

Analizado así, debemos valorar este tipo de eclecticismo desde un acercamiento crítico al propio concepto.

No obstante, en esta aproximación que intentaremos realizar, se eludirá la definición precisa del concepto, y esto por varias razones:

Por una parte, resulta difícil y peligroso, desde el punto de vista del método, anteponer un concepto extremadamente preciso a una situación y a unos hechos enormemente complejos.

Por otra, resulta confuso desde el análisis comenzar por un “a priori” excesivamente clarificado que condicione la lectura del objeto en cuestión.

Parece, por tanto, más lógico renunciar a cualquier tipo de definición cerrada para centrar el tema en la génesis de la operación ecléctica², en el análisis del “como” se produce la transformación artística que da lugar a ese tipo de conformación que denominamos ecléctica. Si podemos aclarar algunos aspectos fundamentales de la operación, como consecuencia de ello, se profundizará en el concepto.

La génesis de la operación ecléctica tiene tres características fundamentales que conviene revisar:

- 1.— Se basa en una mimesis sobre ciertas formas y contenidos.
- 2.— Realiza una labor de adaptación de una serie de elementos y formas extraídos de otro sistema de representación a un nuevo medio de significación.
- 3.— Termina por alcanzar una cierta unidad surgida de las operaciones anteriores, que encuentra una cierta síntesis gracias a una composición subjetiva.

Detengámonos en estos tres aspectos.

La mimesis, la imitación, interpretada de distintas maneras ha sido utilizada muchas veces como fuente fundamental de conocimiento para la creación de la obra de arte.

En este sentido, algunos autores la han entendido no sólo como operación fundamental del quehacer artístico sino como medio de conocimiento de la

² En el caso del Gabinete es más interesante el análisis de la operación puesto que al realizarse a lo largo del tiempo no hay una verdadera intención ecléctica de concepto.

realidad y, por tanto, capaz de proporcionar los suficientes datos cognoscitivos sobre la misma para servir de base, a través del proceso creativo, a la construcción de esa nueva realidad que es el arte.

“Si pasamos a la otra fuente del arte, la decisiva, o sea, la imitación, el cambio no significa, desde el punto de vista de la teoría general del conocimiento, ninguna interrupción en territorio nuevo. Pues nuestro análisis de las formas abstractas ha mostrado que incluso ellas son modos de reflejar la realidad objetiva” (G. Lukács)³.

La idea de la imitación como fuente de conocimiento está explicitada también como fuente de conocimiento en los procesos de aprendizaje tal y como son estudiados por la psicología genética⁴.

Si admitimos sus planteamientos, la utilización de la mimesis en la creación de una nueva realidad artística queda calaramente justificada, así como que la imitación no sea sólo de los elementos naturales sino también de otros objetos contruidos. El conocimiento es válido provenga de cualquier tipo de realidad.

Efectivamente, si la obra de arte construye una unidad de elementos significativos, que por su estructuración se convierten en portadores de elementos de valor, son materiales válidos para esta construcción todos aquellos que poseen esta carga significativa.

Igualmente los elementos artísticos pertenecientes a la historia anterior poseen una significación, y no sólo por si mismos, en cuanto al momento histórico en que aparecen, sino que inmersos en la dinámica social adquieren un significado connotativo que va unido a la valoración de su papel social.

Es perfectamente válido, puesto que poseen esta carga semática, poder servir de referente en cualquier mimesis de una sucesiva conformación artística.

La obra de arte al funcionar como “realidad”, aunque realidad construida, permite la mimesis de igual forma que la realidad natural.

Esta mimesis, sin embargo, no puede ser arbitraria, tiene que mantener determinados elementos de significación, y, por tanto, de valoración, así como desarrollarlos en una estructuración nueva, en un hoy y ahora particularmente diferentes.

No puede ser una mera “fotocopia”, ni una imitación directa de formas. Tiene que, mediante el análisis de los elementos, producir una jerarquización precisa. Esta operación de análisis obliga a que la mimesis sea una mimesis

3 • G. Lukács. “Estética”. Tomo II. Grijalbo. Barcelona, 1972.

4 Ver J. Piaget. “Inteligencia y adaptación biológica” en “Los procesos de adaptación”. Pronteo, Buenos Aires, 1970.

doble; una imitación de algo que se entiende que ya es imitación de una forma natural.

Este tipo de mimesis hay que entenderlo como surgiendo de un proceso, del propio desarrollo del diseño, no como la simple “cita” extraída de otra estructura semántica.

La imitación, en este caso, es la reconvención del análisis de una realidad significativa en un nuevo orden y mediante la práctica de un sujeto que busca una determinada expresión. (Parafraseando a G. Lukács)⁵.

La arbitrariedad que muchas veces se ha atribuido al proceso ecléctico parece desmentida desde esta perspectiva, desde la que la operación ecléctica se convierte en un tipo de creación artística que no contradice sus propias leyes, donde la dialéctica entre forma y contenido puede aparecer en toda su riqueza expresiva.

Cuando no se tiene en cuenta lo visto anteriormente nos encontramos con confirmaciones que resultan equívocas. Presentan un cierto carácter ecléctico pero, al no ser utilizado el método que se deduce de las explicaciones anteriores, los elementos míméticos aparecen haciendo referencia a su estructura inicial y, por tanto, lo que se nos muestra es una simple mezcla, a veces con una idea compositiva de conjunto, en donde los contenidos connotativos de las “citas” que se utilizan suponen más un desconcierto significativo que la síntesis aludida anteriormente.

Hemos visto como la utilización de la mimesis implicaba ya una cierta adaptación de determinados elementos en el proceso de reconversión a su forma en la nueva estructura significativa. Podemos, pues, de un modo general, hablar de adaptación en la génesis ecléctica, sin embargo, parece interesante profundizar un poco más en qué consiste esta adaptación.

Al comienzo del discurso ya planteábamos que toda mimesis suponía un conocimiento; la imitación no es algo aislado del conocer sino que implica este conocer. Tal conocimiento supone, como todo conocimiento, una relación del sujeto con el medio, y, en cuanto esto se produce, podemos, siguiendo a Piaget⁶, entenderlo como una forma de adaptación.

Para que la nueva figuración que surge de toda operación ecléctica posea unidad de contenido y forma no basta ni que los elementos miméticos hayan sido reconvertidos a la subjetividad del artista, ni que exista una adaptación entre estos elementos y la estructura en la que van a ser introducidos. Es necesario que ambos procesos se apoyen en una estructura unitaria que haga de

5 “Precisamente en el caso de la imitación esa afirmación no requiere fundamentación especial, pues imitación no puede significar sino conversión de un reflejo de un fenómeno de la realidad en la práctica de un sujeto”. G. Lukács. *Estética*. Tomo II. Grijalbo. Barcelona, 1972, pág. 7.

6 Ver J. Piaget. “*Los procesos de adaptación*”. Op. cit.

marco a estas adaptaciones y reconversiones miméticas. Esta estructura, que surge, otra vez, de la subjetividad del creador, es la garantía necesaria para que el proceso ecléctico no termine en una mera mezcla.

Esta estructura surge de la propia intencionalidad del sujeto, de su interés de comunicación y de la precisión figurativa del contenido y significado que pretende expresar.

Aparece como una “pre-imagen” que, a través del proceso, acabará equilibrándose y terminará concretándose en una imagen final y definitiva.

Este proceso es un proceso de representación, pero dotado de una cierta peculiaridad en cuanto que posee una doble perspectiva de ser, al mismo tiempo, eminentemente subjetivo y, sin embargo, no carente de racionalización.

Efectivamente una representación que permita una manejabilidad tal, en la que puedan ser introducidos elementos diferentes y reconvertidos en una unidad, no puede ser más que una representación apoyada en la imagen, una representación centrada en el puro juego de la imaginación y que no se nutre de elementos perceptivos.

Al mismo tiempo, la génesis de esta representación desde la “pre-imagen” a la definitiva supone un proceso altamente racionalizado, sólo así es posible articular elementos tan dispares y realizar adaptaciones sucesivas hasta construir la imagen definitiva.

Nos encontramos pues con que la representación ecléctica siendo subjetiva posee un alto grado de racionalización; puede apoyarse directamente sobre el sentimiento y estar unida a los elementos sgnicos y de comunicación.

No es de extrañar que en algunos momentos históricos esto haya generado la “puesta de moda” de alguna categoría estética. Sucede con los eclecticismos del XIX que recuperan la categoría de “los sublime”, categoría que proviene de Kant y que se potencia en este periodo, especialmente en la Arquitectura. Lo sublime supone un sentimiento, pero un sentimiento que se genera desde el conocer y por esto es particularmente adecuado para sustentar la operación ecléctica.

Esencialmente, podemos concluir que el eclecticismismo bien entendido debe poseer una carácter unitario lejano a la “mezcla” que proponen algunas interpretaciones del mismo.

Volviendo al tema del Gabinete Literario, está claro que no puede ser entendido como un caso del eclecticismo anteriormente expuesto, no existe una lectura analítica de lo anterior en las reformas planteadas, se produce una amalgama entre lo construido en las distintas épocas de su historia que rompe la unidad formal, espacial y tipológica del edificio. Su valor arquitectónico se dispersa al aparecer contenidos mezclados, contrario o contradictorios. No podemos entenderlo como un eclecticismo si bien el resultado actual presenta un carácter ecléctico.

Sin embargo, aquí se produce un caso particular de un tipo de conformación arquitectónica generada en el devenir histórico que merece la pena estudiar.

Cuando a lo largo de la Historia se producen estas mezclas, tanto en el edificio como en la ciudad, y siempre con posterioridad al momento que se producen, aparece, con el tiempo, una cierta unidad y con ella una significación propia; se asumen los elementos discordantes y aflora un nuevo significado en una apariencia formal que se interpreta y se entiende ya como un eclecticismo en virtud de esta unidad.

Podemos hablar, en este caso, de un eclecticismo generado por la historia, en el que la adaptación y la aparición de una cierta unidad no se deben a una intencionalidad del autor sino a la dinámica social de derivación y asimilación de los significados.

Esto es sólo posible porque las obras de creación sufren una transformación semántica al ser introducidas en el marco social, y, porque, además, con el paso del tiempo, pierden significación aunque ganan en sentido. Es decir, aumenta la capacidad de explicación de las mismas pero perdemos posibilidades de comprensión profunda de sus significados.

El edificio que hoy nos ocupa es uno de los ejemplos claros de este eclecticismo generado por la historia que conlleva la definición de valores urbanos e históricos de la ciudad, independiente del valor arquitectónico “per se” de algunas arquitecturas.

Tendremos pues que entender el Gabinete Literario de Las Palmas desde esta perspectiva, y, estudiarlo, analizarlo y comprenderlo desde el doble punto de vista de su génesis formal y configuración propia y de su protagonismo en el contexto de la ciudad como portador de significados históricos.

UN PEQUEÑO ENTUSIASMO.

Entre 1902 y 1919 —arco cronológico de la arquitectura modernista en Las Palmas— se produjo en esta ciudad una gran renovación arquitectónica en los barrios históricos de Vegueta y Triana, al tiempo que continuaba la expansión por los nuevos barrios de Arenales, Santa Catalina —Ciudad Jardín y Alcaravaneras— Puerto y la Isleta. También Tafira Alta, a 7 km. de la ciudad por la carretera del centro de la isla, tiene sus primeros proyectos de vivienda unifamiliar.

Sin embargo, a pesar de ampliarse el repertorio tipológico con nuevos temas y tipos según las “partes” de la ciudad, el estilo de esta renovación edilicia y expansión urbana no fue el modernismo.

El “eclecticismo” o “exotismos eclécticos” fueron los lenguajes más adecuados con los que se formalizaron los nuevos tipos de la ciudad moderna en todo el período de la Restauración (1874-1924) y en concreto en la denominación Baja Restauración (1902-1924)¹.

El modernismo de Las Palmas fue un fenómeno poco significativo cuantitativamente. Tuvo dos ráfagas, una entre 1902 y 1908 y otra de 1914 a 1916. Tres años después se realizó el proyecto de la nueva fachada y reforma interior del Gabinete Literario, resuelto con un lenguaje ecléctico-modernista y que fue el auténtico “fin de fiesta” del modernismo local.

Pero, aún más, si tenemos en cuenta que muchos de los proyectos modernistas tan sólo son una sustitución de estilemas histórico-eclecticistas por algunos del nuevo lenguaje, permaneciendo la misma composición tipológica y de fachada, sin la creación de nuevos espacios, debería concluir que el modernismo fue un “pequeño puente” tendido por el eclecticismo que partió de este lenguaje y llegó nuevamente a él.

Como antes decía, el lenguaje arquitectónico que triunfó fuera de las murallas fue el eclecticismo. Incluso en los nuevos tipos, como las viviendas unifamiliares o en los hoteles de Ciudad Jardín, que no fueron mediatizados por la parcelación del Ensanche de Laureano Arroyo (1890-1910) se dió esa fluidez espacial propia de la nueva arquitectura. Lo mismo sucedió en la arquitectura realizada en el Ensanche (Arenales, Puerto e Isleta), también con nuevos programas funcionales como los almacenes comerciales, alguna que otra fábrica, hospitales, iglesias y la vivienda como base cuantitativa de todo el Ensanche.

1 También denominada “Edad de Plata” de la cultura española. Ver Miguel Cuadrado “La burguesía conservadora”, 1874-1931), Madrid, Alianza Universidad, Alfaguara, Madrid, 1973.

En este sentido resalta que la casi totalidad de los proyectos modernistas y, desde luego, los de mayor calidad, se localizaron en el barrio de Triana y tan sólo dos en Vegueta. También el que en su gran mayoría fueran reconstrucciones que continuaron borrando la antigua “imagen gótica” de la ciudad, sobre todo en la calle Mayor de Triana —parte comercial de la ciudad— que, por esos años intensificó esta función y que el poeta Tomás Morales cantó como

...la ciudad, cual bacante enardecida,
al desenfreno comercial se entrega...
 (“La calle de Triana”,
 “Las Rosas de Hércules”)

La sintonía del modernismo con la actividad comercial de Triana toma mayor intensidad en los proyectos, para escaparates, que se hicieron entre 1903-1910, en el kiosko del Parque de San Telmo y en la marquesina de hierro y madera del Hotel Quiney.

Si se trata de un modernismo “no” de Ensanche y centralizado en la calle de Triana, habrá que entenderlo como un lenguaje que dió relevancia al *carácter* del ornamento y, sobre todo, a su *conveniencia* para las fachadas de edificios de viviendas con bajo comercial. Así el ornamento modernista floreal o bien la línea ondulada del “golpe de látigo” fue lo más adecuado en la calle comercial de la ciudad (1902-1908).

Volviendo este argumento por pasiva, encontramos la explicación de por qué no se cometieron estos “delitos” ornamentales fuera de las murallas. Me refiero, especialmente, a los tipos residenciales con plantas y alzados reiterativos y de controlada decoración de los barrios del Ensanche e incluso, en las colmataciones de las huertas de Vegueta y Triana.²

No es menos importante tener en cuenta que la racionalidad geométrica del Ensanche, trazada en un territorio de arenas y la rapidez del proceso de ocupación del territorio —al calor de la construcción del Puerto— llevaron a elegir un eclecticismo de no muy amplia “disponibilidad” con respecto a la *Historia*, con un ornamento controlado y, paradójicamente, unificador. Los “recuerdos” que la Comisión de Ornato de Las Palmas hace al arquitecto municipal Laureano Arroyo, desde 1985, para que introduzca “alguna variedad” en los proyectos, no hace sino reforzar esta tesis.

A pesar de partir de la continuidad del eclecticismo en el modernismo,³ la “nueva arquitectura” agredió con ciertas disimetrías compositivas, nuevos tipos

2 En Triana sería el sector comprendido entre la actual 1º de Mayo, Pérez Galdós, Viera y Clavijo a partir de Domingo J. Navarro y Buenos Aires. En Vegueta fue la huerta de Avellaneda, calle Reyes Católicos, Dolores de la Rocha... a partir de Juan E. Doreste y el sector de Santo Domingo, calles Hernán Pérez, Sor Brígida.

3 Sobre la continuidad del eclecticismo en el modernismo ver Loyer, François: “Ornement et caractère” en “Le siècle de l’eclectisme. Lille 1830-1930”. AA.VV. A.A. Moderne. Paris-Bruselas, 1979, pg. 95 y ss. Otros autores como Pedro Navascués, Mireia Freixa, Ignasi de Solá y Morales, Renato de Fusco... parten de esta continuidad.

de huecos e innovaciones estilísticas —sobre todo ornamentales— que, aunque deudoras del eclecticismo, se diferencian por el afán renovador que exprese mejor —por *simpatía simbólica*— el desenfreno comercial. Las Palmas vive en estos años de explotación británica un despegue económico y comercial y busca la capitalidad económica del archipiélago, una vez abandonada aquella otra de la capitalidad política que tenía Santa Cruz. Es conclusivo en esto que digo la conocida frase de Fernando de León y Castillo de “désenos el puerto que lo demás se nos dará por añadidura”.

El modernismo parece el estilo —entendido como ornamento— más adecuado para diferenciarse de la “otra arquitectura, aunque no afecte al lenguaje profundo de ésta.

De todas las definiciones que se han dado del modernismo me interesan, especialmente, aquellas que lo entienden en un sentido amplio, como un “estado del espíritu” que se expresó en los diversos lenguajes artísticos y que pretendían una renovación de los mismos, un cambio frente a los lenguajes historicistas del siglo XIX. Siguiendo este hilo conductor, y a pesar de entender que el modernismo de Las Palmas o de las islas, da igual, no fue un entusiasmo que afectó a todas las artes en sincronía, sí que se detecta una serie de manifestaciones culturales que van del campo de la literatura a la pintura, con una parada bajo las alas de la arquitectura.

Con los primeros poemas modernistas de Luis Doreste Silva en “Primeras estrofas” (1901) se inició un modernismo incipiente.⁴ Al año siguiente Laureano Arroyo hizo dos proyectos con ornamentación floral muy controlada. De 1903 son los cuadros de Néstor “Adagio” y “Los cisnes” y pronto declararía su “devoción” por los pintores prerrafaelistas ingleses (1904) y por la línea curva... No vale la pena seguir por esta vía de datos sobre la génesis del modernismo local que, por otra parte coincide con el inicio del declive radical modernista que, según José C. Mainer,⁵ tuvo la poesía cuando el modernismo literario se provincianizó.

Toda la cultura modernista es entendida como un fenómeno urbano y así no es casual que se den ciertos hechos como el predominio del periódico y la revista sobre el libro. La prensa y las revistas literarias como “Florilegio” (Las Palmas 1913-1915) y “Castalia” (Santa Cruz 1917), fueron lugar de encuentro de los principales autores. En estas mismas revistas el pintor Manuel Reyes, [ilus. 126-122] entre otros, hizo dibujos modernistas como el de Néstor y postmodernistas como el de Pérez Galdós.

4 De la Nuez, Sebastián: “La poesía regionalista de fin de siglo”. En Historia de Canarias. Tomo III. Cupsa Editorial, Madrid, 1981, pgs. 162-163.

5 Mainer, J. Carlos: “La Edad de Plata” (1902-1939). Cátedra, Madrid, 1983, pg. 195.

Cuando Octavio Paz dice del postmodernismo literario que sólo fue un cambio de actitud y que sus notas son el lenguaje coloquial y la ironía, me evoca, sin más, a Alonso Quesada. Comenta Octavio Paz que “*el modernismo había llegado el mar de tritones y sirenas, los nuevos poetas viajan en barcos comerciales y desembarcan no en Cíteres, sino en Liverpool; los poemas ya no son cantos a las cosmópolis pasada, sino descripciones más bien emargas y reticentes de barrios de clase media*”.⁶ Y el poeta canario desembarcó en su Platanópolis natal —capital-almacén de plátanos— en su novela “Banana Warehouse” (publicada en el periódico “Ecos” entre 1916 y 1917).

En esta novela irónica, de escándalo según su autor, pone en solfa a la burguesía comercial, platanófila y pacata. Recoge aquí Quesada, entre otros aspectos, la pugna con la modernidad artística de la burguesía local, cuando rechazaron el proyecto de decoración del pintor Néstor, en 1913, para el salón de baile del “Gabinete Literario”.

De todas maneras, aunque se trata de un “modernismo poco entusiasta”, trataré de ver cuáles fueron las vías de penetración y de qué hablamos cuando hablamos de arquitectura modernista.

COSMOPOLISMO Y MIMETISMO.

La filiación del modernismo canario al catalán defendida por Oriol Bohigas, hace años, en el sentido de que se trata de “una versión extraña, casi colonial, a menudo obras primerizas de arquitectos que estudiaron en Barcelona durante los años de la euforia modernista”⁷ fue ya rebatida, con respecto a las islas occidentales, por Alberto Darias. Para este autor, “la tendencia a ver el modernismo de las Islas Occidentales como formas asimiladas del “modernisme” es igualmente inexacta. No caeremos, dice, en la equivocación opuesta de negar todo contacto con Cataluña, pero sí podemos afirmar que la incidencia de los motivos catalanes es inferior a las dos corrientes predominantes: el art nouveau y la sezession”.⁸

Los proyectos “modernistas” de Laureano Arroyo y Fernando Navarro son obra que podemos denominar de madurez profesional. De ninguno de los dos arquitectos podemos decir que se trate de obras primerizas, antes al contrario. En concreto, en el caso de Laureano Arroyo que, si bien cuando llegó a Las Palmas de Barcelona en 1888 conocía el “protomodernismo” catalán de un Domenech i Montaner con su Café Restaurante (1887-1888) de la Exposición Universal, aquí realizó una práctica proyectual de amplia base ecléctica (medievalista, clasicista-académica...) en proyectos como la iglesia del “Corazón

6 Paz, Octavio: “Los hijos del limo”, “Del romanticismo a la vanguardia”, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1974, pg. 136-137.

7 Bohigas, Oriol: “Reseña y catálogo de la arquitectura modernista”. Editorial Lumen, Barcelona, 1973, pg. 72.

8 Darias Príncipe, Alberto: “Arquitectura y arquitectos en las Canarias Occidentales, 1874-1931”. Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, 1985, pg. 83. Sobre este mismo tema ver Navascués Palacio, Pedro: “Opciones modernistas en la arquitectura madrileña”. Estudios Pro-Arte, nº 5, 1976. También Freixa, Mireia: “El modernismo en España”. Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1986. Capítulo III.

de María” (1898), la “Comandancia de Marina (h. 1900) o con contaminaciones exóticas (arcos de herradura) en la “Villa Rosa” de Tafira (1896). Aunque en la denominada “Casa de las Almenas” (1899) hay elementos modernistas en el interior,⁹ no fue adicto a este ornamento que, por otra parte, fue a uno de los últimos que recurrió antes de su muerte (1910).

Por su parte, Fernando Navarro tenía ya experiencia profesional de más de diez años con una arquitectura, también ecléctica académica y beauxartiana. No se trata, pues, de arquitectos que tras, experiencias juveniles modernistas, volvieron a un tranquilo eclecticismo que demandara la clientela, sino de una derivación ecléctica. Tan sólo los proyectos sezessionistas de Pelayo López (titulado en Barcelona en 1915) son obra primeriza, pero también obra escasa y casi punto final del modernismo.

No cabe duda de que el modernismo canario es un fenómeno mimético. No podía ser menos, pues si el proceso de modernización español se rezagó en las islas, también llegó de manos del Imperio Británico y a finales del siglo XIX. El núcleo dinamizador fue la construcción del Puerto en la bahía de La Isleta que coadyugó al “Ensanche” en la zona portuaria. Fue un proceso de modernización, según Víctor Morales “inducido desde el exterior”.¹⁰ Según este autor debido, entre 1880 y 1940 “al despegue, desarrollo y consolidación de una burguesía comercial y pequeño industrial canaria” pero siempre dependiente mercantil y financieramente.

El modernismo canario fue un exiguo “estado del espíritu” de unas clases medias también exiguas y cosmopolitas. Fueron sus hijos predilectos, Tomás Morales, Alonso Quesada, Fernando Navarro, Néstor...

Aunque en algunos de los pertenecientes a la denominada “primera generación de intelectuales canarios del XX”, en concreto Néstor y Alonso Quesada, hay ciertas influencias y conocimientos de la pintura y literatura inglesa, sin embargo el soporte general es la cultura española. Se detecta, así, otra nueva bipolaridad entre el campo económico —explotación británica de las islas— y el campo cultural.

Más difícil es, en el terreno de la cultura arquitectónica, señalar influencias inglesas —no sólo en modernismo— al margen de algunos proyectos realizados por arquitectos británicos como la “Iglesia Evangélica” o el “Hotel Santa Catalina”. Así, las influencias “Art Nouveau” o Sezesión vienesa que vemos en el modernismo local y mucho más difuminadas del modernisme catalán, no son sino expresiones provinciales de lo que se hacía en las grandes capitales.

9 Herrera Piqué, Alfredo: “La casa de las almenas”. Revista Aguayro n.º 112, junio 1979.

10 Morales Lezcano, Víctor: “Capitalismo industrial e inversiones extranjeras en Canarias (1850-1945). Anuario del Centro regional de la Uned de Las Palmas de Gran Canaria, n.º 5, 1979, pg. 152.

El conocimiento de la nueva arquitectura por parte de Laureano Arroyo y Fernando Navarro fue, posiblemente, a partir de las revistas de Arquitectura o de arte en general —grandes agentes de difusión en la provincianización del modernismo—. Con respecto a esto no parece casual que la revista “Arquitectura y Construcción” (Barcelona 1897-1917), la más influyente en las primeras décadas de este siglo, mantuviera “un equilibrio entre las tradiciones historicistas y modernistas”.¹¹ Aunque no descarte el conocimiento directo de la arquitectura que pudieran tener Arroyo y Navarro a través de sus viajes, tampoco se puede entender como casual el que tanto en Santa Cruz de Tenerife como en Las Palmas de Gran Canaria, se de un modernismo de base ecléctica e historicista y con una cronología similar a la de Madrid, por ejemplo, ciudad en la que a pesar de los ataques del VI Congreso Internacional de Arquitectos (Madrid 1904) a Horta, Hankar, Guimard, Wagner..., aumentó la demanda modernista entre 1902 y 1908.¹²

El papel que las revistas —no sólo de arquitectura— jugaron en la difusión de formas modernistas, se refuerza si observamos la similitudes que determinados tipos de huecos tienen con muebles contemporáneos. El conocido aparador de la “Casa de las Almenas” (1899-1903) que se podría atribuir a Arroyo conecta con la decoración que hiciera L. Bigaux en la Exposición de París de 1900 y con ciertos muebles del catalán Joan Busquets. Este tipo de hueco, que no es de herradura, renovado por el modernismo y que arranca desde muy abajo para trazar casi una circunferencia, fue utilizado por Fernando Navarro, como veremos, en varios proyectos y se encuentran en Madrid pero también, en Almería...

Igualmente Laureano Arroyo en su casa de la calle Constantino (1905) de Las Palmas remite a un mueble-aparador de E. Gallé (1900). Y es que esto del Art Nouveau, del modernismo fue un auténtico tráfico de influencias estilístico-ornamentales.

LO ECLECTICO Y LO MODERNISTA.

Entre 1880 y 1914-1924 se renovó gran parte de la arquitectura construida en la calle Triana, motivada por la nueva alineación que buscó borrar el trazado irregular que “afeaba” a la calle comercial con su “panza” y, también, como consecuencia de la mayor intensidad de la función comercial y residencial. Se inició y consolidó —desde 1880— un tipo edilicio de casas de pisos (dos o tres) para viviendas y bajo comercial.

Este tipo funcional estructuró el espacio en varias crujías paralelas¹³ a la fachada y con dos variantes:

11 Isac, Angel: “Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, Congresos. 1846-1919. Diputación Provincial de Granada, 1987, pg. 226.

12 Navascués Palacio, Pedro: “Del Neoclasicismo al Modernismo. Arquitectura”. Historia del Arte Hispánico. V. Editorial Alhambra, Madrid, 1979, pg. 110-111.

Este tipo funcional estructuró el espacio en varias crujías paralelas¹³ a la fachada y con dos variantes:

- 1) escalera patio en segunda crujía y en la medianera, y CO-RRE-DOR central a partir de la primera crujía.
- 2) Escalera-patio en segunda crujía pero centrado y eje de toda la distribución.

En ambos casos, la escalera tiene un papel fundamental, de tal manera que llegó a ser elemento central en casas modernistas en esquina (Triana/Arena) [ilus. 43]. Una crujía central, paralela a la calle Arena, recoge una escalera-patio, un patio-escalera de servicio, los servicios y un patio de aireación al fondo. Esta crujía es compartida por las dos viviendas de cada planta.

El predominio del programa sobre el “estilo” es una de las continuidades entre el eclecticismo y el modernismo. Sólo en los alzados, en el estilo “Art Nouveau” de las fachadas será donde se vea el transcurso del “tiempo” histórico.

La innovación formal fue escasa pero permite esta clasificación:

- 1) Composición general, tipos de huecos y detalles ornamentales ecléctico-académico y tan sólo alguna decoración con líneas curvas o el atrevido “golpe de látigo” en la enjutas de los arcos y en el pretil (Triana 101) [ilus. 48]. Su arquitecto Laureano Arroyo se atrevió, el mismo año de 1902, a introducir algunas líneas modernistas en unos almacenes en el Puerto (calle Ripoché). Pero esto no volvió a suceder.
- 2) De 1905 son tres proyectos de Fernando Navarro en los que la ornamentación Art Nouveau florece y desplaza a la ecléctica. Aunque pervive la composición simétrica y los huecos verticales, juega con diferentes tipos de huecos por planta que remiten a formas florales.

Estos tres proyectos (Triana/Arena, Viera y Clavijo/Buenos Aires y Obispo Codina/Juan de Quesada) [ilus. 43, 50 y 67] comparten la densidad en el remate —como herencia del eclecticismo— reforzando el “horror vacui” de los alzados. La marcada horizontalidad compositiva se intensifica con los antepechos de los balcones y ventanas.

Laureano Arroyo, mucho más comedido en sus modernidades, retoma las formas fluidas del modernismo, (Triana 78-80) [ilus. 39] colocando unas “diademas” como molduras de los huecos y traza líneas curvas en el perfil de los balcones. En el remate “*retorna el pasado*” con una moldura quebrada a modo de gablete gótico y, sobre el pretil, unas especies de pináculos.

13 Pérez Parrilla, Sergio: “La manzana modernista de Triana”, “Crítica arquitectónica”, “La Provincia”, 30-3-1986. De este mismo autor y para los años 1850-1950 ver “Apuntes sobre arquitectura contemporánea, 1850-1950”, En AA.VV. “Historia del Arte en Canarias”, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1982, pgs. 199-220.

Mucho más atrevido, aunque no modernista, es otro proyecto de Arroyo de 1908 (Triana 78) [*ilus. 25*]. Contrasta la planta baja con pilares de fundición con los huecos altos de herradura y, sobre todo, la libertad de llevar al remate un frontón curvo con arquerías de yeso a lo Patio del Alcázar de Sevilla.

Sin innovar demasiado, Fernando Navarro hace una reforma a Triana 98 [*ilus. 39*]. Además de una inmensa flor con lazo en el pretil, intensifica el yeso en los enmarques de los huecos. Son flores que forman mariposas.

3) Por fin se consigue un ambiente modernista. La innovación —dentro de esta corriente Art Nouveau— afecta al tipo de huecos y Laureano Arroyo, en la casa de la calle Constantino, parece recordar como ya dije, los muebles aparadores de Emile Gallé (1900), en la ventana de la planta baja [*ilus. 59*].

Mayor sintonía con la línea franco-belga tuvo Fernando Navarro (Triana 76 / Munguía y Triana 82) [*ilus. 21, 22 y 32*] de 1907 y 1908 respectivamente. La forma bulbosa del hueco alto de éste último son una cita a Hankar y Guimard, aunque también sea una forma que encontramos en los muebles Art Nouveau.

Interesa de estos dos proyectos la ornamentación que unifica los huecos y el trabajo artesano de la cantería que había ensayado en 1905 (Viera y Clavijo). Es una conexión con la tradición de materiales de la isla, aunque serán el yeso y los grafiados en el estucado los más utilizados.

En 1908 podemos dar por acabada este fluir de formas lineales, aunque en 1915 Navarro recurra, como proyecto aislado, en la casa de la Plaza de Santa Ana nº 9, al mismo tipo de hueco bulbosa y a la decoración naturalista en cantería.

Algunos detalles quedarán como huella modernista. El cauce del río fue, a partir de ahora, para otro eclecticismo que pervivió hasta bien avanzada la década de los veinte.

Por último, en 1915 y 1916, penetra la influencia Sezesión, anunciada por Mariano Estanga en 1907 (Torres-Rafael González) [*ilus. 62, 63*]. Son todos proyectos de mayor contención decorativa y más codificada. En los dos únicos ejemplos de casa en esquina, la ya citada y Cano/Torres de Pelayo López (1916) [*ilus. 182*] se rompe con la composición cerrada a través de balcones, miradores y volúmenes que sobresalen sobre la cubierta. Hay un énfasis por lo geométrico.

No obstante, la crisis del modernismo estaba anunciada hacía tiempo y éstos proyectos son nada más que epígonos. Pero, allí donde la ciudad casi pierde su nombre, en la calle Faro de La Isleta, Pelayo López proyectó una casa

“económica” con cierta ornamentación modernista. La casa terrera, “económica”, “para obreros” fue el tipo básico de la expansión urbana.

La mínima dimensión y lo reducidos del programa permite una seriación no compatible con la nueva “primavera” que, según Argán, se acaba donde empiezan las viviendas obreras.¹⁴

EL FIN DEL MODERNISMO. LOS ANTIGUOS Y LOS MODERNOS.

Quien más quien menos ha tenido su propia “querelle” de los “antiguos y modernos”. Conozco dos en Las Palmas. Una a finales del siglo XVIII entre Miguel de Hermosilla y Diego Nicolás Eduardo a cuenta del proyecto para la Catedral, que no llegó a ser una “batalla” del clásico contra el gótico, pero sí una disputa en la que el ingeniero Hermosilla representó el bando de los modernos con un proyecto neoclásico frente a Eduardo que respetó la estructura gótica original.

La segunda tiene más envidia y quedó en la prensa y en la literatura. Los bandos estuvieron formados por los modernistas, Néstor, Alonso Quesada, y los antimodernistas, la sociedad “El Gabinete Literario”, la institución más importante junto con el “Museo Canario” y otros.

Remito a lo que comente al principio sobre la novela de Alonso Quesada “Banana Warehouse”. No se reprime el autor al describir el salón de baile del Gabinete que, por otra parte, coincide con el actual.

Los antimodernistas locales ganaron la batalla con un proyecto decorativo de panneaux renacentista, pinturas con escenas galantes a lo Watteau y los inevitables “angelotes de yeso”.¹⁵ Todo un síntoma este concurso y el “Gabinete Literario” quedó atrapado por los lenguajes del pasado.

El modernismo estaba ya muerto. No sólo lo dicen los proyectos sino las propias palabras de los arquitectos. Así en las memorias para la nueva fachada del Gabinete, tanto Enrique García Cañas (1917) como Fernando Navarro y Rafael Masanet (1919) certifican la defunción. El primero huyendo del modernismo, “esa especie de enjendro inventado para sorprender la confianza de los mal iniciados en cuestiones artísticas... y los segundos, eligiendo un estilo que “sin estar completamente sujeta a los preceptos del Renacimiento contiene importantes elementos de composición del mismo y ofrecen el aspecto general de dicho estilo”. Pero como quiera que combinaron un “neorrenacimiento” con vidrieras, mosaicos, azulejos, buscando un “efecto de conjunto simpático y alegre” a través “de la diafanidad de huecos y ligereza en los soportes...” quedó un alzado modernista-ecléctico.

14 Argán, G.C.: “El arte moderno”. Fernando Torres, editor. Valencia, 1975, pg. 251.

15 Quesada, Alonso: “Banana Warehouse”. Obra completa. Tomo IV. Prosa. Gobierno de Canarias. Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria, 1986, pg. 229. Aranda Méndez, Manuel: “El Gabinete Literario: Estudio Histórico-Artístico”. Colección Guagua. Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1985, pgs. 39-46.

INTRODUCCION.

Se podría argumentar que el arte del jardín en cada época, nos explica cual es la imagen de felicidad del pueblo que los realiza y cuales son sus sentimientos de armonía, equilibrio, sensibilidad o belleza. El jardín se convierte de este modo en testigo y testimonio de una cultura y una historia.

No se puede decir que sea notable la tradición jardinera en nuestra ciudad, escasa en ejemplos, y escasa en años —se remonta a poco más de 150 años— de los cuales nuestros jardines son éxplicitos narradores.

Aunque de orígenes muy diversos, los actuales parques de San Telmo y Parque de Doramas, constituyen claros ejemplos de jardines realizados a finales del siglo pasado; En ambos casos a pesar de sus enormes mutaciones a través de los años, característica ésta consustancial a todo jardín dado lo efímero y perecedero de su naturaleza constitutiva, nos explican cuales fueron los ideales estéticos de sus creadores —en el intervalo de tiempo que nos ocupa la presente exposición— y cuales los intereses que han mantenido sobre ellos los habitantes de nuestra ciudad.

APROXIMACION HISTORICA.

A finales del S. XVIII en Europa el jardín paisajista inglés había llegado de la mano de Sir Lancelot Brow (Capability Brow) y Winlliam Kent a su punto más alto de desarrollo. En 1772 William Chambers publicaba su libro. “*A dissertation on oriental gardening*” en el que atacaba frontalmente a la jardinería naturalista o paisajista, en favor de los nuevos jardines anglo-chinos, por lo que la polémica entre naturalistas y orientalistas no se hace esperar.

Es también en Inglaterra el momento en que Humphrey Repton diseña sus jardines sobre el terreno, como jardinero de oficio, por medio de la técnica meticulosa del “antes y después” en sus dibujos, alentando también por medio de escritos a una mayor complejidad colorista en la resolución de los jardines, que supere la antigua severidad del jardín naturalista.

En Francia a mediados del s. XVIII, en tiempos de la Ilustración los poderosos trazados de Le Nôtre para el Plan de Versailles o Vaux-Le-Vicomte, ejercían notable influencia sobre el abate Laugier, al punto de considerar como una de sus premisas en su Tratado el método jardinero como modelo para la planificación; el trazado rectilíneo de Avenidas no por ello exentas de variedad en su composición, y que conformarán un Plan que sometiera “la selva” de la ciudad existente a la voluntad de su diseñador.¹

¹ Stanford Anderson, “Calles, problemas de estructura y diseño”. G.C. 1981.

Estas ideas se llevaron a la práctica en toda su magnitud a mediados del siglo XIX de la mano del barón de Haussman en París. “La promesa de la Ilustración, tanto tiempo pospuesta se llevará a la práctica según los esquemas conceptuales de Laugier y Voltaire”.²

En 1765 Pierre Patte casi siguiendo las ideas de Laugier, publica un Plan para París en el que recrea la ciudad como parque.

Sin embargo años más tarde, tras la Revolución se va a producir el definitivo abandono de los jardines Racionalistas —considerados muchas veces y más en estos momentos, como claras manifestaciones formales del poder de la Monarquía y Corte francesas— hacia tendencias más acordes con las corrientes europeas de fin de siglo.

El panorama jardinero a principios del siglo XIX es por tanto de una gran diversidad, con aparentes balanceos de estilo hacia múltiples tendencias; a lo que contribuye además el que en estos momentos el arte del jardín se populariza enormemente, dejando de ser privilegio exclusivo de la aristocracia y extendiéndose a amplias capas de la sociedad, circunstancia ésta que aún prevalece.

También es en estos momentos, cuando hace aparición la jardinería urbana o jardinería pública o quizás más propiamente dicho el Parque urbano. Es el momento en que Frederick L. Olmsted gana el concurso para el Central Park de Nueva York, tomado durante muchos años como ejemplo de parque urbano, tanto, en su concepción estilística, como en lo complejo de su programa y que se adapta con facilidad a las diversas necesidades o actividades que un público heterogéneo de ciudad demanda.

Para Frederick L. Olmsted el parque urbano ha de ser no solo el lugar de la contemplación estética pasiva, sino también el lugar de la cultura, la educación y la diversión; lo entiende como un enorme dispositivo de entretenimiento; como el lugar de exaltación de lo urbano. En este sentido se adelanta más de un siglo a las actuales tendencias del siglo XX; si tomamos el ejemplo de La Villette, concurso reciente de parque urbano en París, vemos como uno de los mayores condicionantes de diseño es precisamente la adaptación de un vastísimo programa de equipamiento de ocio. En Olmsted sin embargo aún quedan reminiscencias románticas en sus trazados para jardines. Es notorio el choque que se produce en Nueva York entre la rígida geometría de la trama de la ciudad y el trazado de suaves líneas onduladas del parque. Para Olmsted “*en el parque se supone que la ciudad no existe*”.

2 Op. cit. Stanford Anderson.

INICIOS DEL PARQUE DE SAN TELMO.

La actual situación del parque de San Telmo corresponde en el siglo XVIII a la antigua caleta o playa de San Sebastián junto a la muralla Norte de la ciudad de Las Palmas y sobre territorio parcialmente rural al estar enfrentado a las huertas de Triana que permanecen intramuros. Ocupa por tanto una situación casi marginal en relación a la ciudad.

En esta playa se localizan desde el siglo XVI las Ermitas de San Telmo —cofradía del gremio de mareantes— y la ermita de San Sebastián, santo al que se la atribuían poderes contra las plagas o epidemias que pudieran asolar la ciudad al introducirse por la puerta o portada de la muralla —situada en aquel momento frente a la ermita— actuando San Sebastián como su diligente portero.³

Es precisamente el derribo de esta Ermita de San Sebastián y de su composanto, y dentro de las mejoras que introduce el corregidor Vicente Cano en nuestra ciudad, que en 1791 se decida organizar una pequeña Alameda sobre dicho solar siguiendo la dirección de la calle Mayor de Triana hacia la portada de acceso a la ciudad; también se acomete la construcción en este punto de un pilar o fuente de agua que sin desmerecer en su diseño las necesarias características de ornato, sirviera también como nuevo punto de abastecimiento de agua para la ciudad y para los trabajos de los astilleros que en estos momentos se situaban desde la playa de San Sebastián a lo largo de la calle de La Marina hasta la desembocadura del Guiniguada; dicha obra fue costeada por el entonces gremio de mareantes.

De esta primitiva Alameda —posteriormente conocida por “Alameda Antigua” —no quedan más que crónicas, y en principio se podría entender como una actuación similar a los tradicionales paseos en ciudades peninsulares, al tratarse en estos casos de paseos arbolados normalmente situados a las afueras de las ciudades o pueblos, y junto a los ríos. El arbolado es casi siempre de ribera tales como álamos y chopos y de ahí toma el nombre de alameda este tipo de paseo.

Pero por las fechas en que se realiza se podría corresponder perfectamente con actuaciones similares en gran número de ciudades en el período reciente de la Ilustración, como ya señalábamos en la introducción del presente trabajo; un ejemplo notable en nuestro país podría ser el proyecto de Hermosilla para el Salón del Prado junto al Parque del Retiro en Madrid en tiempos de Carlos III.

3 Esquema que se repite en Agaete, Gáldar, Gúfa.

“El Salón se ordena como paseo con su nítido trazado urbanístico a base de rectilíneas arboledas y fuentes circulares... y es en el deseo de crear una fachada del Buen Retiro hacia la ciudad donde reside la mayor novedad. En el trazado para el Salón del Prado estaban las semillas del futuro crecimiento de Madrid y quedaba abierta la posibilidad de continuar un gran eje norte-sur que sirviera de espina dorsal a la nueva ciudad”.⁴

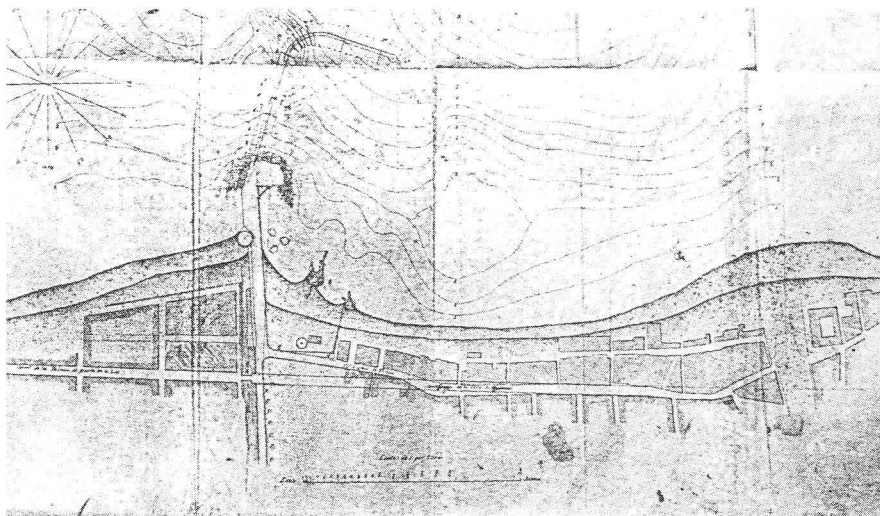
A otra escala mucho más modesta pero no por ello carente de valor y ambición se podría entender el proyecto de la Alameda de San Telmo. También se sitúa en un punto que en muy pocos años van a tener un cierto protagonismo en el crecimiento de la ciudad, en 1811 darán comienzo las luego interminables obras del muelle de San Telmo. También junto a la Alameda se encuentra la entrada o Portada de la ciudad, que en estos años constituye la única entrada a la ciudad por el norte y que más adelante con el derribo de las murallas se convertirá en un discutido punto de entronque con la carretera al Puerto de La Luz (el punto en que se encontraba la portada de Triana se corresponde actualmente con la calle Alonso Alvarado). También a mediados de siglo y con el derribo de las murallas partirá desde la Alameda y en la misma dirección que llevaban las murallas, la carretera hacia el centro y norte de la isla (el entonces llamado Paseo de los Castillos, por el de Casamata, y el de Santa Ana, actual Bravo Murillo).

Con los años y a pesar de estos inicios tan prometedores durante un cierto intervalo de tiempo, casi hasta mediados de siglo la Alameda no sufrirá cambio alguno, ni tampoco será objeto de un buen mantenimiento, su historia irá unida a la de las obras del problemático muelle de San Telmo y sufrirá por tanto las mismas consecuencias de abandono, hasta su casi total desaparición.

A mediados del siglo XVIII y tras el comienzo de las desamortizaciones de Mendizabal se inicia un nuevo período de grandes reformas ciudadanas; merecen destacarse la construcción del teatro de Cairasco y de la Alameda de Colón en los solares del antiguo convento de las recoletas de Santa Clara, así como una serie de calles nuevas en el barrio de Triana, San Pedro, Paseo de Lentini o Sol, y la prolongación de San Francisco hoy Pérez Galdós.

También se inicia en esta etapa una cierta preocupación por reverdecer la ciudad, en la década de 1840 a 1850, se realizan una serie de plantaciones sobre todo en las plazas de la ciudad, como Santa Ana y Paseo de San Bernardo.

⁴ Ramón Guerra de las Vegas, “Jardines de Madrid”, El Retiro. 1983.



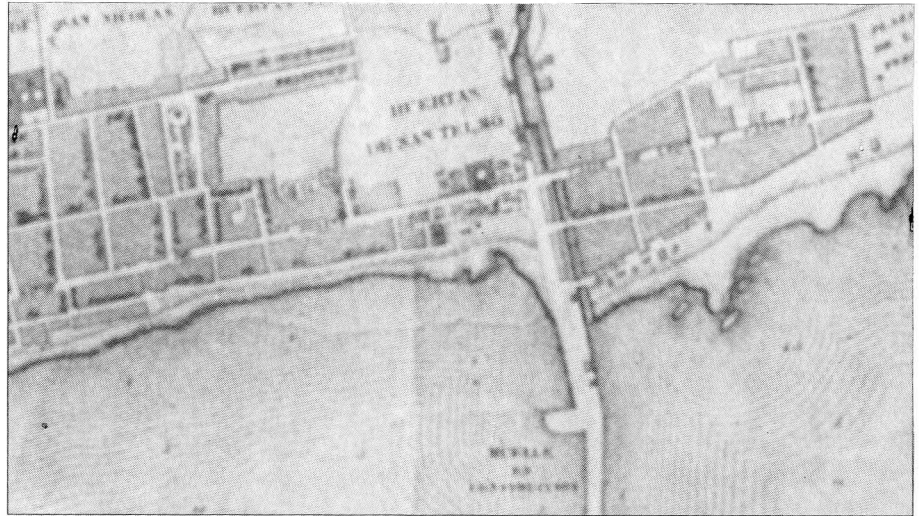
Plano del Muelle de Las Palmas de Gran Canaria.
Proyecto del Ingeniero León y Castillo.

Para la Alameda Antigua se redacta un nuevo proyecto según planos de D. Domingo Rancel, coronel de Ingenieros⁵ con el objeto de dar buena imagen al forastero que llegara por la puerta de Triana dicho proyecto no se llega a ejecutar, debido probablemente a que una de las mayores preocupaciones del municipio de la ciudad de Las Palmas era la de la realineación de la calle Mayor de Triana, proyecto que suscitó polémicas y controversias durante muchos años entre los propietarios del suelo y el poder municipal. En el tramo que nos ocupa del actual parque de San Telmo la calle Mayor de Triana tenía una desviación importante hacia el este, para al final unirse a la Portada⁶; puesto que esta parte de ciudad seguía sin colmatarse con edificación, el enderezamiento de la calle resultaba posible o menos problemática que su tramo sur, la llamada “barriga de Triana”, tendrían que confluír una serie de circunstancias para que este enderezamiento se llevara a cabo: la primera el derribo de la muralla en 1853. La segunda el enorme crecimiento experimentado en la ciudad del puerto tras el comienzo de las obras del muelle de La Luz, y la tercera la declaración por R.O. de 22 de octubre de 1857 dada por el entonces Ministerio de Fomento de que el empalme de la carretera del Puerto a la ciudad de Las Palmas se produjera por la calle Mayor de Triana, decisión ésta última que puso fin a un fuerte conflicto de intereses entre los propietarios del suelo ante las lógicas expectativas que una operación de este tipo conlleva, la recuperación de la Alameda será posible a pesar del proceso de especulación que se desata por

⁵ Ver, Fernando Martín Galán, “La formación de Las Palmas: ciudad y puerto, cinco siglos de evolución”. 1984.

⁶ Ver Plano del Muelle de Las Palmas, 1862. Ingeniero León y Castillo.

Plano de Echegarreta. Sector de San Telmo.



estos años en las huertas de Triana y en los terrenos de fuera de la Portada gracias a la decidida intervención del alcalde Cristóbal del Castillo y también posiblemente a la probable ubicación del Palacio de la Comandancia general militar de este distrito, en los terrenos que quedaban libres frente a la Alameda.

En el año 1876 el Ayuntamiento aprueba un proyecto de alameda —jardín para la caleta de San Telmo redactado por Luis F. López Echegarreta entonces arquitecto municipal. Las dimensiones de esta nueva alameda o Parque de Cervantes serán similares a las que tenía la Alameda Antigua, aunque esta vez ocupando los terrenos que libera el cambio de alineación de la calle Mayor de Triana, hasta la línea teórica que marca el frontis de la ermita de San Telmo, quedando la parte trasera de la playa ocupada por los trabajos propios de la función portuaria y de los astilleros.⁷

El Parque que diseña Echegarreta es similar al ejecutado 85 años antes, se insiste en el mismo planteamiento de paseo lineal arbolado, aunque en esta ocasión se añaden pequeños parterres para vegetación arbustiva.

No hay todavía una demanda real de parque urbano en nuestra ciudad, que implique no solamente cuestiones relativas al tamaño del parque (escaso a todas luces), sino también aquellas otras cuestiones ligadas al ocio o entretenimiento del ciudadano.

⁷ Ver plano levantado por Luis F. López Echegarreta, 1983.

No obstante a la ejecución de este proyecto de Echegarreta le debemos las hermosísimas palmeras y ficus macrophylla que están situadas actualmente en la calle de Triana.

En 1881, se dará comienzo en los terrenos situados frente al parque de Cervantes, el prometido palacio de la comandancia militar según proyecto del coronel de Ingenieros José Lezcano Muxica y Acosta; la consecuencia inmediata para el parque, una vez finalizadas las obras (1894) será el cierre de la perspectiva rural “abierta” del parque hacia las huertas de Triana —terrenos por otro lado a punto de ser colonizados por la edificación— por otra decididamente urbana y representativa.

EL JARDÍN Y EL MODERNISMO.

No sería correcto hablar del jardín modernista como definición de un conjunto de elementos estructurados en base a un modelo teórico, y por tanto susceptibles de ser recreados. No se puede hablar del jardín modernista en términos de estilo, como tal nunca existió. No obstante sí podríamos comentar el modernismo en el jardín si hacemos referencia a una cierta arquitectura, escultura y mobiliario que podrían actuar referentes del jardín de estos años.

A finales del siglo pasado la jardinería se ramificaba en múltiples tendencias, probablemente por la comentada popularización de este arte que hace que sean muchos los nombres significativos que llegan a crear una manera personal de construir jardines. En muchos aspectos la revolución paisajística del siglo XVIII sigue estando vigente⁸, la repetición hasta la saciedad de los trazados de jardines heredados del paisajismo inglés se repiten aparentemente en muchos diseños, aunque ya con una cierta tendencia hacia el jardín colorista pensado para plantas de flor; una gran impulsora de este tipo de jardín será Gertrude Jekyll, que con técnica minuciosa debido a sus grandes conocimientos de botánica, junto con el arquitecto L. Luytens realizan en colaboración múltiples trabajos sobre todo en jardinería doméstica.

Por estos años comenzará a trabajar en España el paisajista francés Jeann Claude Nicholas Forestier, hasta ese momento conservador de bosques de París. Entre sus trabajos destaca el que realiza en 1916 en el Parque de la Ciudadela de Barcelona —lugar donde se había celebrado la exposición de 1888— donde resuelve el conflicto formal entre la plaza de Armas y el palacio de la Industria, mediante el recurso compositivo de la utilización de formas elípticas en parterres concéntricos en cuyo centro sitúa un estanque al que se le incorpora la obra modernista “Desconsol” de Josep Llimona⁹. Merecen destacarse también

8 Ver, Francisco Páez de la Cadena, “Historia de los estilos en jardinería”, 1982.

9 A.A.V.V. “El Parc de la Ciudadela”, Ajuntament Barcelona, 1984.

los parques que realiza Forestier en España con motivo de las Exposiciones Universales; uno será el parque de Montjuïc de Barcelona para la exposición de 1929 (donde comenzará a colaborar con el arquitecto catalán Nicolás M^a Rubio i Tudurí) y para la exposición Hispano Americana de Sevilla también del mismo año, proyectará el conocido parque de María Luisa.

De su estilo alguna vez calificado como modernista, habría que precisar que no es en la innovación de los trazados de jardines, en muchos casos claramente clásicos y en otros de un eclecticismo efectista¹⁰ y por propia voluntad a la búsqueda del ideal del jardín latino o mediterráneo, en donde reside la verdad de tal afirmación, probablemente sea por los elementos incluidos dentro del jardín como bancos, pérgolas escalinatas, estanques, etc... de donde se podría desprender tal afirmación. En su libro "Jardines, carnet de plans et de dessins" concebido a modo de tratado doméstico reivindica el uso del azulejo y cerámicas esmaltadas, materiales extraídos de la tradición jardinera española y árabe, y que son usados muchas veces en estos años en las arquitecturas modernistas catalana y levantina.

También el cuidado por el detalle, el ornamento vegetal en bancos, macetas, y el estudiado despiece de la cerámica y baldosas en pavimentos así como el esmerado trabajo de la piedra, serán cualidades comunes con la arquitectura modernista.

Por último en este breve repaso de la jardinería en el modernismo, nos interesa comentar el conocido parque Güell de Barcelona obra del arquitecto catalán Antoni Gaudí.

En su origen este parque fue concebido como un proyecto de urbanización de zona residencial en la primera periferia de Barcelona, y para tal fin es diseñado por Gaudí en 1895. Esta urbanización no llegará a colmatarse con edificación residencial y en 1914 definitivamente pasa al Ayuntamiento de Barcelona como parque público.

Es de destacar el trazado sinuoso adaptado geoméricamente a la abrupta topografía del lugar mediante circunferencias encadenadas o sucesivas¹¹ técnica esta que podríamos considerar innovadora, y que produce efectos compositivos inusuales dentro de la jardinería del momento. También merecen destacarse los caminos viaductos apoyados sobre pilares o columnas de formas inspiradas en el mundo vegetal o mineral; y por supuesto el magnífico recorrido desde la verja de entrada hasta la plaza, en donde trabajará en colaboración con Jujol en la composición de los famosos mosaicos.

10 Op. cit., Páez de la Cadena.

11 R. Pié, "El Parc Güell: project d'urbanització, Quaderns, N° 153.

Este parque a pesar de su origen ya comentado queda como ejemplo de un posible parque modernista tanto por lo sugerente de su trazado como por los elementos construídos que contiene, aplicando por supuesto las correspondientes reservas que la personalísima poética de Gaudí le confiere.

LOS KIOSCOS Y EL PARQUE.

Este final de siglo y primeros años del siglo XX será un período de gran auge en nuestra ciudad a todos los niveles, la definitiva declaración de puerto de refugio de la Luz, la inversión cada vez mayor de capital extranjero, fundamentalmente inglés, y los comienzos de un primitivo turismo, van a producir grandes cambios en nuestra ciudad, en su arquitectura e incluso en su sociedad. Estos años serán el comienzo de una próspera burguesía mercantil que se establecerá prioritariamente en el barrio de Triana donde abrirán un gran número de comercios, fundamentalmente en su calle mayor convertida en la calle principal del barrio, y que con el tiempo irá variando en parte su fisonomía con pequeñas transformaciones de sustitución de antiguas casas terreras por edificios de carácter modernista.

En los primeros años de este siglo vá a comenzar en nuestra ciudad una demanda creciente de kioscos o puestos de venta ambulante siguiendo las pautas marcadas en muchas ciudades europeas.

La aprobación por el Ayuntamiento de Las Palmas de las condiciones facultativas que normalicen y típifiquen estas construcciones¹² se hará a finales de 1906, siendo los arquitectos Laureano Arroyo y Fernando Navarro la autoría de la mayoría de los proyectos promovidos por iniciativa pública. Donde se llega incluso a establecer los lugares idóneos de nuestra ciudad donde pueden ser instalados.

Estos proyectos ser realizarán siguiendo criterios clásicos de control de planta por medio de geometrías conocidas, circunferencias, exágonos, octógonos... etc. y con una mayor libertad volumétrica y ornamental. En este sentido, estas construcciones no son ajenas a la larguísima tradición de pabellones de las jardinerías occidentales, tradición que podría abarcar teóricamente desde los belvederes y templos del mundo clásico, pasando por las descripciones de Francesco Colonna (1949) de edificaciones similares para el jardín de la isla de Cytera, hasta los templos, cottages, glorietas, belvederes, ermitages, folies, colifichets, bagatelas... etc. de las jornadas del XVIII sobre todo francesa e inglesa. El destino de estas edificaciones irá variando según el momento histórico, la situación geográfica, o las necesidades y gustos de cada

12 A. Sebastián Hernández Gutiérrez "Algunas noticias sobre mobiliario urbano de principios de siglo".

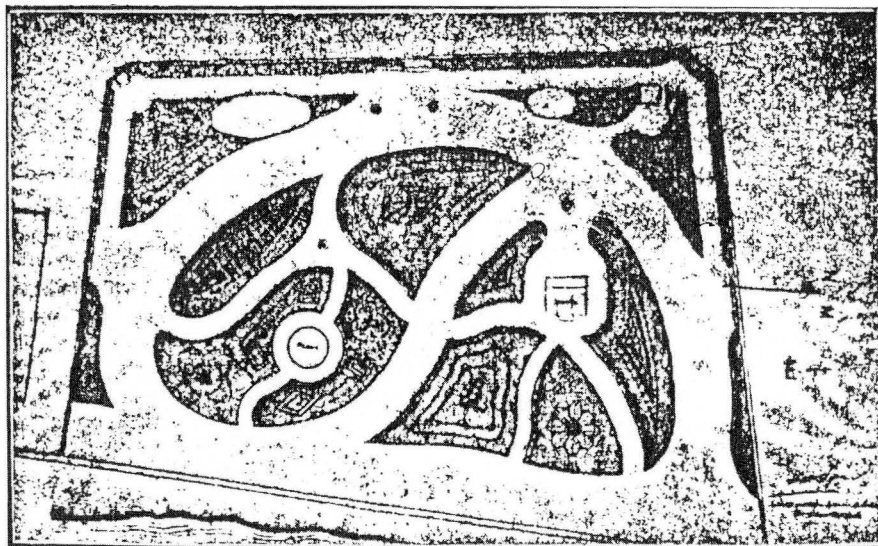
época. En unos casos será el lugar de la devoción en otros el de la contemplación, el del encantamiento, la ilusión, el exotismo, el descanso, el juego, la galantería, el amor, o la lujuria.¹³

Las variaciones estilísticas de estas edificaciones a lo largo de la historia también serán importantes, desde las clásicas a las neoclásicas, historicistas, orientalistas, exóticas, de ruinas, naturalistas.

Con el cambio producido en el siglo XIX del jardín al parque público se vá a producir una nueva transformación en este tipo de construcciones; al igual que el jardín, el uso de los kioscos también se populariza en el sentido de hacerse útil como contenedores de diversos servicios públicos; y es así como aparecen los primeros kioscos de venta de flores en parques y alamedas y los pabellones o kioscos de música; posteriormente su uso se diversificará como puntos de venta de periódicos o de refrescos y refrigerios, en parte debido al impulso dado en la exposición universal de París de 1889, en donde se ejecutaron gran número de kioscos efímeros.

En 1908 se construye en el chaflán norte del parque de Cervantes un kiosco diseñado por Fernando Navarro¹⁴, cuya concesión la gana el comerciante Ramón Prats; Era este un edificio sencillo, de planta cuadrada concebido a semejanza de un pequeño torreón o fortaleza con remate almenado, y con ventanas de arcos apuntados con ciertas reminiscencias góticas.

CANARIAS TURISTICAS.
Proyecto de ensanche del Parque de
San Telmo.
Autor desconocido.



13 Consultar "De folie en folies", Michel y Sylvia Saudán Bibliothéque des Arts, 1987.

14 Archivos municipales.

También en el Parque de Cervantes, y en su chaflán sur, junto a la prolongación de la calle Buenos Aires —que separaba entonces el parque de la Ermita de San Telmo— se sitúa un pequeño kiosco de madera de planta exagonal y lados desiguales, rematado por una cúpula en bulbo. Este proyecto probablemente sea diseño del arquitecto Laureano Arroyo ya que guarda gran parecido con otros realizados también en madera y por las mismas fechas por el mismo arquitecto. Actualmente se encuentra en una situación de semi-abandono en la plaza de la Feria, actual Pérez Galdós.

La situación del parque tras la construcción de estos dos kioscos permanecerá estable y sin variaciones importantes durante la primera década de este siglo, más tarde se sucederán los proyectos de ampliación del Parque,¹⁵ aspiración indisolublemente unida a la ambición de conseguir una gran vía litoral, en unos casos hacia el Teatro Pérez Galdós o en otros hacia el Castillo de Santa Catalina. En 1914 se aprueba el Plan de urbanización de la Marina de Triana que abarca desde San Telmo hasta el teatro. Aunque los objetivos del proyecto no se cumplen en su totalidad, este es el comienzo de la continua ganancia de terrenos al mar que se sucederá en nuestra ciudad hasta nuestros años, y también el comienzo del engrandecimiento del Parque, en un primer ensanche hasta la prolongación de la calle de la Marina, traza que aún permanece en la jardinería del parque, y posteriormente hasta la mediana de la actual calle de Rafael Cabrera aproximadamente, lugar donde se mantuvo el rompeolas durante muchos años.

Un fiel reflejo de esta situación nos la da Alonso Quesada en su crónica “*el rellenador del parque*”¹⁶ de 1919:

“Un señor rellena el parque todos los días, este relleno ideal está hecho hace meses. El señor, todas las mañanas echó un poquito y el hueco enorme del ensanche del paseo se ha llenado de deseos del señor”.

En 1923 y en el chaflán norte del parque de Cervantes se sustituye el antiguo kiosco de Navarro, por uno nuevo diseñado por Rafael Masanet Faus, para el concesionario Pablo Castellano Felipe;¹⁷ este es el actualmente conocido “*kiosco modernista*”. El edificio lo resuelve Masanet en tres plantas: sótano, principal y altillo, que corresponden a cocina, bar y almacén respectivamente. La planta principal es un octógono de lados desiguales alternados, en cuyos lados mayores se sitúan las escaleras y puertas de entrada y en los cortos los huecos de ventana, y rompiendo la simetría de planta en uno de sus lados mayores sobresale un cuerpo que alberga la escalera de distribución interior. El remate del edificio es una cúpula semiesférica levemente apuntada, de diámetro menor a la del octógono.

15 Ver proyecto de ensanche de parque publicado en “*Canarias turística*, se desconoce su autor.

16 Alonso Quesada, obras completas.

17 Sus iniciales están grabadas en una de sus fachadas.

Como comentábamos al principio del presente capítulo es interesante observar que a pesar del cambio que se introduce con la utilización mercantilista del kiosco en general la apariencia de estos permanece ajena a este cambio y con una cierta indiferencia formal o estilística hacia las corrientes arquitectónicas de cada momento. Son de alguna forma construcciones que se reproducen o recrean a sí mismas aún, a pesar de estar contruidos en algún caso con materiales novedosos como es el hierro. Es en la resolución del detalle o el tipo de ornamento donde se encuentran normalmente las mayores diferencias. Un ejemplo curioso de probable traslación formal podría ser la de los señoriales “*Jeu de bagues*”¹⁸ franceses de finales del XVIII (un modelo sería el realizado para el jardín de Monceau de 1779) a los populares tiouvivos electrónicos de principios de siglo, también con cierta reminiscencias formales de kioscos de música.

En este sentido el kiosco modernista también guarda ciertas similitudes con algunos pabellones realizados en Francia e Inglaterra a finales del siglo XVIII, son de destacar las semejanzas entre nuestro kiosco y el conocido templo de Apolo construido en el jardín “*pleasure grounds*” de Stourhead según proyecto del arquitecto inglés Henry Flitcroft (1765), o también con el pabellón neoclásico del Belvedere construido por el emperador José II (1781). Dichas semejanzas se encuentran en ambos casos en las secciones poligonales de sus plantas, una de ellas también octogonal de lados asimétricos, en la altura a la que se levanta el kiosco del suelo, en el diseño de sus entradas y entrepaños, y en un caso en el tipo de remate de cúpula semiesférica con sectores circulares.

Habría que hablar en este caso del modernismo entendido como ornamento, como una “piel” cuidadosamente estudiada y colocada sobre un kiosco en esquema de factura clásica. Habría que tener en cuenta, a este respecto lo tardío de su fecha de ejecución (1923) por lo que más parece el ejercicio de un proyecto mimético bien aprendido de carácter modernista.

Es notable el rigor con que Masanet ejecuta el despiece de los distintos azulejos cerámicos que cubren totalmente las fachadas del kiosco, destacando los elementos estructurales y compositivos de fachada, como los pilares de las aristas, o el subrayado de los huecos, sobre un fondo cerámico continuo azul claro. También son de destacar los cristales emplomados de puertas y ventanas adornados con dibujos de temática floral. A este respecto habría que señalar alguna similitud entre las fachadas del kiosco y la fachada principal del gabinete literario, realizada por Masanet en colaboración con Fernando Navarro; estarían, en la utilización de materiales semejantes como cerámica en

18 Literalmente “Juego de sortijas”.

fachada y cristales emplomados y coloreados en ventanas, y también en la gran diafanidad de los huecos con una división de carpintería en algún caso semejantes.

Quizás el más curioso y extraño de sus elementos sean los adornos frutales que coloca en la cornisa, como limones, plátanos y piñas de cerámica en relieve. Este tipo de temática en el ornamento pertenece según Trinidad Simó¹⁹ a una tradición del país valenciano, y que casualmente aparece con una ejecución similar de cerámica frutal en relieve en la obra modernista de la Estación del Norte de Valencia, de Demétrio Ribes Marco (1906), donde hace un pequeño homenaje a la agricultura floreciente en ese momento en el país valenciano. Probablemente la explicación a este hecho se encuentre en la procedencia también levantina del arquitecto Masanet.

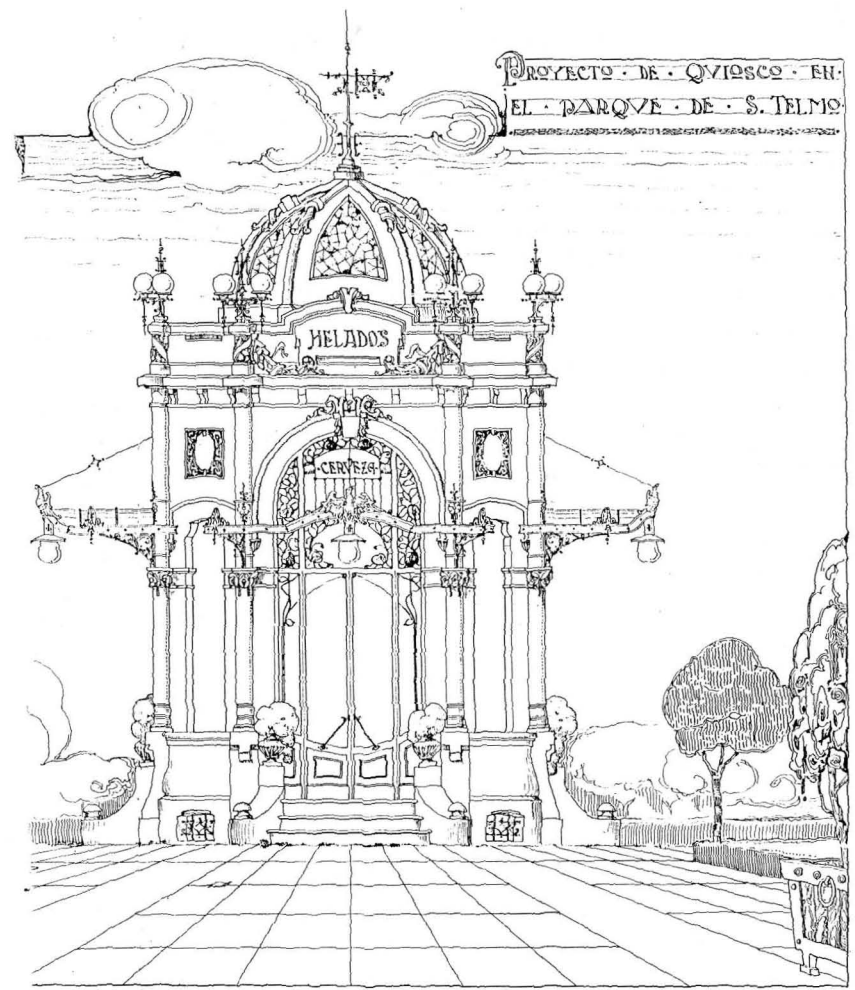
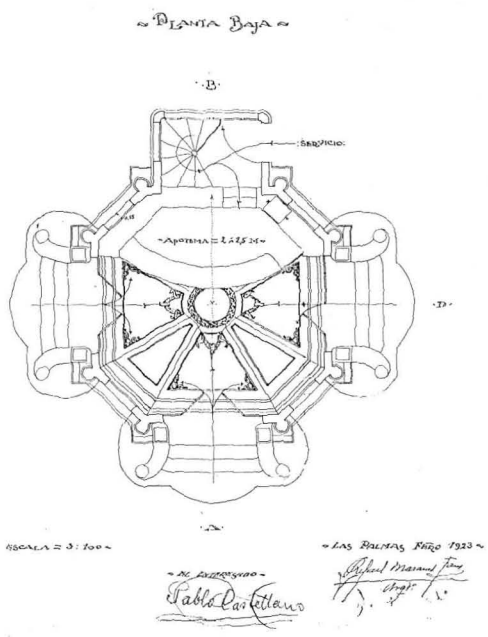
Por el mismo arquitecto y para el mismo propietario en régimen de concesión, se ejecuta en el parque de San Telmo (denominación actual tras la anexión definitiva de la Ermita de San Telmo al parque), un kiosco de música en el año 1927. Será el segundo que se realice en nuestra ciudad tras el construido en la Alameda de Colón.

La planta de este kiosco también es octogonal de lados iguales, estará levantado del suelo lo suficiente como para permitir la ubicación de un café en semisótano, esquema este que se repite en gran número de kioscos de música. Quizás lo más notorio de este proyecto sea el desenfado con que diseña Masanet la cubierta, realizada con faldones a la manera tradicional, pero rematada en voladizos circulares en arcada abierta sobre la planta de la música, hecho este que le confiere el kiosco un aspecto difícilmente clasificable.

Por último y dentro de las grandes reformas que se producen en el parque en esta década está la construcción de un pequeño kiosco de flores en el año 1927 por el arquitecto E. Laforet. Este kiosco se localiza en el chaflán sur del parque en sustitución del antiguo kiosco de Laureano Arroyo. Al igual que la mayoría de los kioscos comentados su planta será poligonal, con las fachadas de atención al público retranqueadas. Y, con un pórtico exento rematado por una cornisa de pequeñas almenas de estilo medievalista. También en este caso la cúpula de remate es semiesférica levemente apuntada, este kiosco actualmente se encuentra en estado de semi-ruina.

Con la construcción de este kiosco termina una época de fuerte renovación del parque y que definitivamente le confiere su actual carácter de parque urbano.

19 Trinidad Simó "Arquitectura de la renovación urbana". Albatros, 1973.



Kiosco modernista Parque de San Telmo.
Rafael Masanet. 1923.

DEL JARDIN DE SANTA CATALINA AL PARQUE DORAMAS.

El actual parque Doramas tiene su origen en los antiguos jardines del hotel Santa Catalina, inaugurado en 1880, cuyo proyecto es del arquitecto británico James Mclaren para la compañía inglesa “The grand Canary Island Company”. Estos jardines se sitúan en la antigua vega de Santa Catalina en terrenos aún periféricos a la ciudad de Las Palmas y donde empieza a tener su asiento una emprendedora colonia inglesa.

En estos años como ya decíamos en otra parte del presente artículo, para la ciudad de Las Palmas se inicia un período de gran auge económico por las razones ya comentadas: la fuerte inversión de capital británico en nuestra isla y su consiguiente promoción turística, y la declaración de puerto de Refugio al puerto de la Luz experimentando de esta manera un enorme impulso.

La primitiva colonia inglesa va a colonizar un territorio que hasta este momento no tiene otra estructura que las derivadas de la explotación agrícola, en el casi vacío de referencias urbano. En estas circunstancias, el fenómeno colonialista vá a operar reproduciendo unas formas de vivir y recrear el espacio similares a las de la tierra que abandona, los de su lugar de origen. A ello coadyuda la falta de plan previo para la zona y la amabilidad interesada del municipio que “deja hacer” a la iniciativa británica; de esta manera la vega de Santa Catalina se vá construyendo sin más punto de referencia local que la carretera que une Las Palmas al Puerto, y los caminos medianeros de las fincas agrícolas. Por tanto la colonización del territorio se realizará con construcciones aisladas de hoteles y viviendas siempre rodeados de jardín, siguiendo los modelos de crecimiento periférico o suburbial de las ciudades inglesas. Un buen reflejo de esta situación lo tenemos en los planes de Laureano Arroyo de finales de siglo y el de Navarro en 1911.

La jardinería inglesa de finales de siglo se encuentra en un momento de evolución doméstica de los grandes jardines paisajistas, con claras contaminaciones de la jardinería colorista japonesa.

A principios del siglo XIX Josep Paxton proclama la libertad del jardín hacia tendencias más naturalistas, sus jardines prefiguran los futuros “jardines salvajes” de William Robinson²⁰ en un momento en que se siente la necesidad de explicación científica de la naturaleza y una enorme curiosidad de ampliación de los conocimientos botánicos.

A mediados del siglo XIX comenzará a colaborar con Robinson, la pintora Gertrude Jekill que en razón de su trabajo tiene grandes conocimientos de

²⁰ Ver “Le monde secret des jardins” Maurice Fleurent, Flammarion, 1987.



Parque Municipal de Santa Catalina.

botánica. Se dejará influir por los planteamientos de Robinson de evocación de la naturaleza, la búsqueda de la simplicidad de lo natural, el enraizamiento en el paisaje local y la falta de sofisticación de los jardines.

Será en su trabajo en colaboración con el arquitecto Edwin Luytens que alcanzarán una enorme influencia en las jardinerías del momento sobre todo en sus exquisitas combinaciones de forma y color en agrupaciones conocidas como ‘‘mixed border’’, de apariencias simples y armónicas y con un gran control del efecto.

La pintura jugará de nuevo un papel importante en la composición de jardines de principios de siglo, los efectos conseguidos en los ‘‘border’’ de Jekill anuncian de alguna manera la obsesiva búsqueda de la luz y del color de los impresionistas. Degás, Manet y sobre todo Monet quedan fascinados por los jardines japoneses pintados por Hokusai y Utamaro, hasta el punto en que Monet en el jardín de su residencia en Giverny (que él consideraba su taller de trabajo) llegará a realizar un pequeño jardín japonés.

De esta manera comienza una etapa para el jardín en que definitivamente han perdido importancia los trazados muy controlados en favor de un jardín de detalles, de composiciones sutiles de formas, y de combinaciones de color.

El jardín del hotel de Santa Catalina en sus orígenes no será un jardín público, pertenecerá a la compañía propietaria del hotel, para el cual sirve como importante área de disfrute y descanso de su clientela. Estará muy condicionado en su desarrollo por limitaciones de propiedad de la finca y por el propio hotel que se sitúa en un lugar destacado dentro del jardín.

El tipo de ajardinamiento responde a diseños ya descritos a principios de siglo en Inglaterra tanto en la jardinería pública como en la pequeña dimensión y cuyo máximo representante sería Guertrude Jekill. Sintéticamente se podría afirmar que el jardín se diseña, en su trazado principal, en función de la situación del hotel y su acceso desde la calle León y Castillo. Los caminos secundarios se marcan siguiendo líneas sinuosas o curvas, que obligan a un conocimiento del jardín a través de su recorrido evidenciado en el desinterés de mostrar el jardín de un solo golpe visual y produciendo una probable pérdida del sentido de la ubicación. A ello contribuye la enorme trituración del parterre en muchos casos sin una razón clara que lo justifique, apareciendo sorpresivamente algunos claros dedicados a funciones lúdicas de servicio del hotel, como zonas de juego del críquet y similares.

Por la documentación gráfica existente se puede afirmar la buena adecuación botánica de las especies elegidas si tenemos en cuenta la desfavorable orientación del jardín totalmente expuesto a las brisas marinas y con un alto riesgo de salinización, con suelo de sedimento marítimo que limita considerablemente las posibilidades de supervivencia de muchas especies. Probablemente sea por los grandes conocimientos botánicos de los ingleses, a la tradición ya comentada de contextualizar el jardín con las plantas del lugar y a la labor del botánico de Tenerife, el motivo de su éxito.

En 1923 y tras la quiebra de la sociedad británica propietaria del hotel se produce la compra del Ayuntamiento con la intención recogida en el plan de Miguel Martín de hacer un parque urbano para la ciudad.

Solo tres años más tarde se inaugura la Exposición de artes decorativas de París donde Rober Mallet-Stevens llama la atención con su jardín de cemento y árboles de hormigón simulando figuras escultóricas, abstracciones de la realidad, y el ruso-armenio Gabriel Guevrekian sorprende con algo que pudo haber sido el origen de un posible jardín moderno: el jardín de las luces y colores.

Nuestro amigo X es un aficionado a escaparates. El es un hombre rentista y como no ha tenido nunca qué hacer se dedica a observar escaparates. Posiblemente si el arreglar escaparates fuera una carrera de esas llamadas cortas, como Correos y Telégrafos, el amigo X la hubiera estudiado. Cada vez que se para ante un escaparate, lo desarregla con su imaginación, y lo confecciona a su gusto. De la misma manera mental que esos hombres indecorosos desvisten a una dama arrogante en la calle.

Alonso Quesada: "El mal gusto", 1923

La definición del barrio de Triana como el espacio comercial por excelencia de Las Palmas de Gran Canaria vino desde el mismísimo momento, 1785, en el que el ingeniero militar Rafael Clavijo empezara a perjeñar lo que sería el muelle de San Telmo. Con él la zona comprendida entre la muralla septentrional de la ciudad y el barranco Guiniguada comenzaba a ser revalorizada hasta el punto de convertirse en lo que hoy es: la zona comercial de la urbe. La ausencia de una planificación oficial ha contribuido, desde aquellos días, a que la zona posea un desigual equilibrio entre la instalaciones profesionales que en ella se han dado cita. En este sentido ha tomado desde antaño el protagonismo absoluto la vía conocida como calle Mayor de Triana. En su favor ha venido jugando no sólo su proximidad a la línea de atraque, sino su fisonomía misma. Así, la calle Mayor aprovechó el ser una gigantesca recta que desde el barranco de ciudad se prolonga hasta la explanada de San Telmo. Pero además con el ánimo de acentuar su alineación conocemos algunas intervenciones urbanísticas, ya históricas, como la llevada a cabo por Juan León y Castillo en 1868¹, o la auspiciada por el alcalde Antonio López Botas con la construcción del puente de palastro —Manuel Oraá, 1862—².

Desde finales del XVIII, y durante todo el siglo XIX el barrio de Triana, en general, y su calle Mayor, en particular, se estuvo preparando para confirmarse como la vía comercial que diese carácter a la ciudad de Las Palmas. Así, su historia no escrita nos habla del retroceso sufrido por los inmuebles ocupados en usos domésticos, en favor de otros de explotación comercial e industrial. Es este sentido, y ante la falta de documentación oficial, hemos elaborado un escueto, pero significativo, padrón profesional en el que se refleja el nivel de ocupación de la línea de rasante que esta calle poseía en la primera década del presente siglo.

- 1 Fernando MARTIN GALAN: *La formación de Las Palmas: ciudad y puerto*. Las Palmas de Gran Canaria, 1984.
- 2 A. Sebastián HERNANDEZ GUTIERREZ: "Del puente de palo al de López Botas: Noticias de una historia". *Jornadas Conmemorativas del Centenario del fallecimiento de don Antonio López Botas*. 1988, (en prensa).

PADRON INDUSTRIAL, COMERCIAL Y PROFESIONAL DE LA CALLE
MAYOR DE TRIANA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX:

Número	Propietario/Comercio	Actividad
Puente		
L. Botas	José Belda Lozano	Camisería
		Tejidos al por menor
	» Sebastián Sansó	Comestibles
	» Carlos Cabrera	Relojería
2	Luis Ojeda	Lechería
2	Victoriano Segredo y Cía.	Transportes terrestres
3	Francisco Ortíz Sosa	Relojería
7	Cesáreo Díaz	Aguardientes coloniales
9	Adrián Tascón	Novedades para señora
		Tejidos al por menor
13	Andrés García Déniz	Ferretería
14	Rafael Toby	Camisería
14	Administración de Consumos.	
15	Pedro Bordes	Relojería
16	Domingo Doreste Falcón	Aguardientes coloniales
17	Eduardo Azofra del Campo	Camisería
		Novedades para señoras
18	El Canario	Fábrica de Tabaco
19	Hijos de Juan Rodríguez y González	Almacenista de carbón
		Banqueros
		Mayoristas
20	Luis Cuberlo Medina	Comisionista
21	Manuel Ramírez	Mercería
		Tejidos al por menor
22	Juan Hernández Cabrera	Sombrería
24	Casimiro O'Donell	Camisería
25	Prudencio Castellano	Platería
25	José Corbacho López	Tejidos al por menor
26	Sucesores de Ignacio Cantero	Novedades para señoras
		Tejidos al por mayor
28	La Exposición	Novedades para señoras
28	José Benítez Pulido	Tejidos al por menor
29	Lorenzo Díaz O'Shanahan	Comisionista
29	Francisco Lisón	Tejidos al por menor
30	Luis Cuberlo Medina	Tienda de aceite y vinagre
33	Juan Hidalgo López	Aguardientes coloniales
33	Ohanamall	Camisería
35	Pedro Carvajal	Fábrica de Tabaco
36	Vda. de Rafael Pérez Cabral	Tejidos al por menor
37	Juan Díaz Benítez	Aguardientes coloniales
38	Rodríguez y Medina	Ferretería
		Novedades para señoras
		Tejidos al por mayor
40	Vda. e hijos de Bonny	Joyería
	Juan Bonny	Relojería
	Subintendencia Militar	

42	Agustín Viera y González	Fábrica de Tabaco
46	Miller y Cía.	Almacenista de carbón
		Mayorista
		Consignatario
		Banquero
		Tejidos al por mayor
		Aberdeen Line, (buques)
		Bucknell Bros, (buques)
		Castle Line, (buques)
		La Flecha, (buques)
		Lamport Hotl, (buques)
		Lloyd Austriaco, (buques)
		Mala Real Inglesa, (buques)
		Federal Navigation S.S., (buques)
		Rob MacAndrew, (buques)
		Velox, (buques)
		Turubull y Cía., (buques)
		Transportes marítimos français
47	Enrique Torréns	Médico
48	José Navarro	Sastrería
48	Manuel Pérez Jorge	Sombrería
49	Santiago de la Esperanza	Calzado
49	Bota de París	Calzado
50	Maximiliano Schasfler	Camisería
52	Leoncio de la Torre	Aguardientes coloniales
		Ferretería
53	Justo Aguiar	Tabaquería
54	Hermanos Wood	Vinos
55	Francisco Ortega Moreno	Aguardientes coloniales
56	Vicente Lleó	Droguería
56	Salomón Lasry	Camisería
57	Blas Ramírez	Tejidos al por menor
64	El Siglo XX	Calzado
65	Vicente Lleó	Farmacia
66	Arias y Ponce	Aguardientes coloniales
66	Blandy Baker y Cía.	Vino
68	Blandy Brothers y Cía.	Banquero
		Consignatario
		Mayorista
70	Fernando González Suárez	Aguardientes coloniales
73	Juan León Quintana	Médico
74	José Alonso	Fotógrafo
74	Severo de la Fe y Cruz	Aguardientes coloniales
76	Andrés Falcón	Fábrica de Tabaco
78	Severo de la Fe y Cruz	Comestibles
79	Enrique Sánchez	Herrería
		Constructor de máquinas
80	Castillo y Cía.	Efectos empaques de frutos
81	Comandancia de Marina de Gran Canaria	
81	Manuel González Martín	Aguardientes coloniales

82	Luis García Pérez	Procurador
84	B.B.B.	Cervecería
86	Blandy Brothers y Cía.	Cosmo Line, (buques)
		Lloyd Norte Alemán, (buques)
		Natal Line, (buques)
		Navitationi generale italiana
		Win. Lund, (buques)
		Woermann Line, (buques)
88	Manuel García Miranda	Fábrica de Tabaco
89	Antonio Castillo y Saavedra	Aguardientes coloniales
90	Guillermo A. Pérez	Fábrica de Tabaco
93	Elder Dempster and Cía.	Almacenistas de carbón
		Almacenes de Guano
		Consignatario
		Bank British West Africa
		African Steam Navigation, (bqs.)
		African Steam Ship, (buques)
		Correos Interinsulares Canarios
		Hijos de J. Jover, (buques)
		Serra Línea (buques)
		Brithish, (buques)
94	Agustín Melián	Panadería
95	Juan Miranda	Ferretería
		Mercería
96	Agustín Melián	Panadería
101	Forwood Bros. y Cía.	Mayoristas
		Consignatario
		Federal Bros, (buques)
		Mersey Steamship y Cía., (bqs.)
106	Manuel Melián	Comisionista
108	José Madera	Barbería
116	Enrique Wiot	Marmolista
		Transportes terrestres
118	Francisco Guetra	Barbería
122	Juan Rivero y Rivero	Aguardientes coloniales
124	Francisco Bermúdez	Comestibles
130	Sebastián Castillo	Comestibles
131	Alamo y Ramírez	Hatinas y Cereales
154	Eduardo Castel y Francis	Calzado
s/n.	Juan Hernández	Aceites y vinagres
»	Manuel Trujillo Cabreta	»
»	Sebastián Medina	Aguardientes coloniales
»	Jaime Síntes y Juan	»
»	Adriana Villanueva	Calzado
»	Juan González Blanco	Camisería
»	Obadabas y Cía.	»
»	Phomell y Cía.	»
»	H.I. Slermens	»
»	La Isla	Cervecería
»	Francisco Calcines	Comestibles
»	Juan Miranda	»

»	Timoteo Macipe	Dentista
»	Gobierno Militar de Gran Canaria	
»	Enrique Caballero	Almacenes de guano
»	Librería Internacional	Librería
»	Fulgencio Roca	Marmolista
»	Federico Sansón	Mercería
»	Vda. de Tomás Lozano	Novedades para señoras
»	Gregorio González	Platería
»	Casimiro Márquez	»
»	Francisco Rodríguez	»
»	Fermina Henríquez	Profesora de música
»	El Cronómetro	Relojería
»	Salvador C. Batista	Sombrerería
»	Casimiro O'Donnell	Tejidos al por menor
»	Francisco Bermúdez	Transportes terrestres
»	Juan Rodríguez Morales	Ultramarinos

Hasta la fecha poetas y cronistas³, la han descrito una y mil veces insistiendo todos en su semejanza con el zoco “europeizado”, presentando el maremagnum de *rótulos en lenguas extranjeras*⁴ y cantándola como la calle símbolo de la ciudad: *Triana era el más alegre corazón de la ciudad. Con tiendas alegres, como Modas Doreste, o con tiendas casi surrealistas, como la de mi tío Juan de la Fe, frente mismo a San Telmo. El escaparte... se mezclaban higos pasados con alpargatas, carburo, barajas, vino judías, jaulas, etc.*⁵.

Como vemos dentro de este programa totémico tiene un papel fundamental la tienda, que por definición queda identificada como la unidad básica de venta, o lo que es lo mismo, como máximo exponente de la arquitectura comercial. De manera que al ser Triana el principal foco de actividad comercial, no nos debe extrañar que fuese allí donde encontrásemos los mejores ejemplos de este tipo de arquitectura en un momento en el cual ésta está potenciada: la época modernista.

Una de las caresterísticas elementales del movimiento modernista es su aceptación de manos de la burguesía, clase social relacionada cuanto menos con el comercio. De forma que sí dicha sociedad tuvo a bien admitir los estilemas modernistas para sus viviendas particulares, no iba a poner reparo en hacer lo propio en sus construcciones profesionales. Además, el lenguaje practicado por el movimiento tiene la voluntad de prestar su apoyo a la configuración de la estrategia publicitaria del comercio⁶. La decoración, el ornato en general, defendido por el modernismo tiene, que duda cabe, algo de exhibicionista, de propagandista, que sabe atraer y/o atrapar a la clientela más selecta.

De otro lado, bien es verdad que defendía a capa y espada conceptos al uso en los albores de la presente centuria, como la salubridad e higiene

- 3 Domingo J. NAVARRO: *Recuerdos de un noventón*. Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria.
- 4 Significativas son estas palabras del poeta Tomás Morales incluidas en su poemario dedicado a la Ciudad Comercial y publicado en el marco de su *Rosas de Hércules*.
- 5 Dolores de la FE: *Las Palmas casi ayer*. Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria, 1978.
- 6 Joaquín CELMA QUEROL: *La publicidad en el comercio de alimentación 1875-1975*. Madrid, 1987.

—la existencia de un buen número de farmacias, barberías, baños públicos, así lo prueban—, o la elegancia —no olvidemos que la palabra francesa “le chic” es en sí misma la esencia de la filosofía art nouveau.

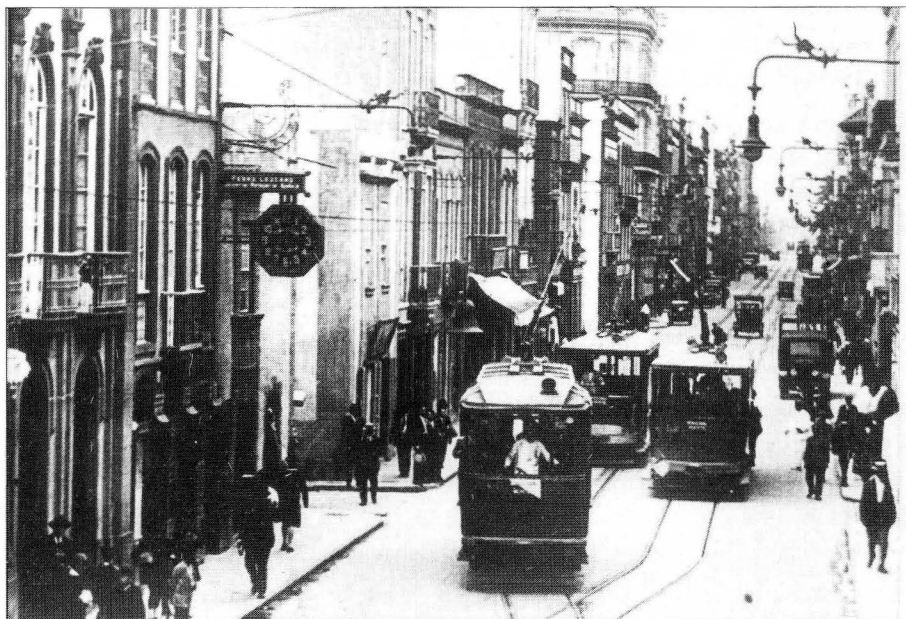
Incide en todo ello el hecho, no casual, que el modernismo sea un estilo ornamental eminentemente urbano⁷, difundido en Canarias entre las páginas de las revistas de “novedades femeninas”, que de manera indiscutible se convirtieron en los catálogos de actitudes sociales, que marcaban hasta la más mínimas pautas de comportamiento de un buen sector de la población insular. Por calibrar está aún la influencia ejercida entre nosotros por publicaciones peninsulares como *Blanco y Negro* o *La Ilustración Española*.

Tampoco hay que olvidar que uno de los principales protagonistas de la construcción modernista de la ciudad fue el arquitecto catalán Laureano Arroyo Velasco⁸. Técnico que recaló con fortuna en la isla siendo portador de las teorías de vanguardia difundidas en el foco modernista español por excelencia, el foco catalán. A la saga le irá un arquitecto de la tierra, Fernando Navarro Navarro⁹, quien tras su aprendizaje en Madrid supo hacerse eco de las exigencias estéticas de la clase dominante en Las Palmas del Novecientos: la burguesía.

De lo expuesto se desprende que durante el período modernista en la ciudad aconteció una explosión cifrada en la renovación de los espacios que componían la tipología. Hecho que no es del todo cierto. Parafraseando a Nikolaus Pevsner¹⁰ afirmaremos que las tiendas, en su concepto arquitectónico, han evolucionado muy lentamente o lo que es lo mismo no han evolucionado, han madurado. De manera que en el período en estudio la transformación del puesto de venta se centra en el cambio de fachada¹¹. Hecho que por otro lado no nos debe extrañar dadas las propiedades del movimiento. Su interés por mostrar una nueva perspectiva de la vida misma está patente, había empezado el siglo XX y casi nadie se había dado cuenta.

Vicente Lleó¹² transforma su droguería de siempre en 1903, y los beneficios de ésta le permiten dos años después construirse su hermosa casa, con comercio incluido, en el número 65 de la calle Triana¹³. Lo propio hacen Alfredo Schamann con los escaparates de su tienda (Triana, 44)¹⁴ en 1904; el hindú Dhanamall Chelaran (Triana, 33) en 1904¹⁵; Manuel González Cejas (Triana, 53) en 1906¹⁶; Santiago de la Esperanza (Calzados La Mallorquina. Triana, 49) en 1910¹⁷; Pedro Lezcano (Triana, 29) en 1910¹⁸; Bartolomé Cáceres Fleitas (Triana, 66) 1910¹⁹; Carlos Cabrera (Triana, 60) 1915²⁰ y; Metharan Bros y Cía. (Triana, 31) en 1916²¹.

- 7 Miguel RODRIGUEZ DE QUINTAN: *Los arquitectos del siglo XIX*. C.O. Arquitectos de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria, 1978, págs. 63-72.
- 8 Alberto DARIAS PRINCIPE: *Arquitectura y arquitectos de las Canarias Occidentales 1874-1931*. Caja Canarias. Santa Cruz de Tenerife, 1985.
- 9 Miguel RODRIGUEZ-DIAZ DE QUINTANA. Op. cit., págs. 73-80.
- 10 Nikolaus PEVSNER: *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979.
- 11 Leticia BEJAR: “Las tiendas: evolución y estilo”. *Establecimientos tradicionales madrileños. Cuaderno 1. Barrio de las Musas y Plaza Mayor*. Cámara O. de Comercio e Industria. Madrid, 1981.
- 12 Archivo Histórico Provincial de Las Palmas (en adelante A.H.P.LP.); Policía y Ornato Leg. 545-6, Año 1903.
- 13 A.H.P.LP. Policía y Ornato. Leg. 574-6, Año 1905.
- 14 A.H.P.LP. Policía y Ornato. Leg. 564-8, Año 1904.
- 15 A.H.P.LP. Policía y Ornato. Leg. 556-2, Año 1904.
- 16 A.H.P.LP. Policía y Ornato. Leg. 587-5, Año 1906.
- 17 A.H.P.LP. Policía y Ornato. Leg. 11, Año 1910.
- 18 A.H.P.LP. Policía y Ornato. Leg. 96, Año 1910.
- 19 A.H.P.LP. Policía y Ornato. Leg. 81, Año 1910.
- 20 A.H.P.LP. Policía y Ornato. Leg. 378, Año 1915.
- 21 A.H.P.LP. Policía y Ornato. Leg. 91-B, Año 1916.



Calle Triana. Principios de siglo.

Todos ellos acuden a los técnicos Arroyo y Navarro a la sazón desempeñando el cargo de Arquitectos Municipales. De ahí que los ejemplos que sobre fachadas comerciales, sobre tiendas en definitiva, que hemos encontrado tengan todas unas características similares. Estas se centran en la utilización del lenguaje modernista, no proliferando la decoración de latigazo, sino la vertiente más dura del movimiento, la tendente hacia el racionalismo menos austero. Por lo general, la reforma del frontis ataca tan solo a la vitrinas del expositor, —despreciándose por tanto las teorizaciones sobre el *window shopping*²²—, elaboradas en madera que aprovechaban los formatos de los paramentos libres del local. En este sentido y en el marco de las *Ordenanzas municipales de la Ciudad de Las Palmas*²³ existen desde el año 1888 una serie de normativas que eran ineludibles y que marcaron fundamentalmente la formulación de los escaparates de las tiendas en cuestión:

Art. 80: Las cortinas o toldos de toda clase de establecimientos, deberán colocarse de modo que su punto más bajo esté por lo menos a una altura de 2'25 m. sobre el rasante de la acera.

Art. 81: No se permite a los dueños de establecimientos de comercio, tiendas, obradores, etc., que coloquen al exterior de las fachadas objeto alguno, o muestra que rebasa más de 5 cm. la línea de las casas en donde aquellos se hallen situados.

²² Paulhaus PETERS: *Establecimientos comerciales*. Gustavo Gil. Barcelona, 1970.

²³ ORD: *Ordenanzas Municipales de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria*. Imp. La Verdad. Las Palmas de Gran Canaria, 1888.

Art. 97: Las muestras o rótulos de las tiendas se fijarán sobre las puertas de los establecimientos, precisamente paralelas a la pared y no en otra forma, con las debidas seguridades.

Con estas premisas dictadas desde los tiempos del alcalde Fernando Delgado Morales se hacía muy difícil la labor creadora de los arquitectos, pero a pesar de ello lograron con acierto llevar a cabo una transformación, seductora, de los establecimientos instalados en la calle Mayor de Triana.

Paralelamente a la labor de ornato que en aquellos años se llevó a cabo surgió la creación de un tipo de establecimiento que venía a cumplimentar la labor comercial de las tiendas ya establecidas: los kioscos. Frente a la demanda de pequeñas mercaderías, de la bagatela, se construyen en los primeros años de este siglo una serie de muebles urbanos. Estos se levantaron a imagen y semejanza de los construidos en las principales poblaciones europeas, y como aquellos fueron dignos representantes del movimiento Art & Craft de signo anglosajón.

Las Palmas de Gran Canaria en su vocación mercantilista no pudo hacer caso omiso a tan ambiciosa propuesta y de la noche a la mañana, la ciudad conoce el levantamiento, real o efímero, de una serie de kioscos en su trama urbana que van a cumplir una doble misión: una, la de adecentar el entorno (alameda de Colón, plazoleta de la Democracia, puente López Botas, explanada de San Telmo); y otra, la de dar satisfacción comercial a la población.

De entre los ejemplos que en anteriores ocasiones hemos estudiado²⁴ nos parece interesante destacar el que hoy constituye el mejor ejemplo de arquitectura modernista de las islas: el kiosco de la plaza de San Telmo. Obra que se inscribe dentro de los parámetros que hemos fijado en este pequeño ensayo, pues en ella se casan los términos “modernista” y “arquitectura comercial”.

En el rincón nortoriental del parque de San Telmo existió desde 1906 un kiosco de madera de Manuel Acosta, hombre dedicado a la venta de confiterías que supo con arreglo a sus conocimientos explotar el establecimiento hasta el año 1924. Fecha en la que vió como la corporación municipal decidió cambiar la nominación de la concesión que sobre el local él tenía. Sus paupérrimas aspiraciones cayeron en contradicción con las necesidades de la población. De manera que a instancias de un nuevo concesionario, Pablo Castellano²⁵, se llevó a efecto una reforma sobre la instalación primitiva. De ahora en adelante este ángulo de San Telmo exhibiría un sólido kiosco de mampostería revestido con azulejos según la comanda llevada a cabo a los talleres valencianos de Manises.

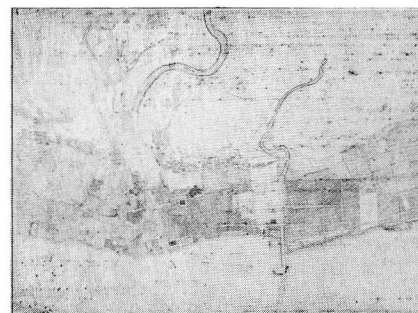
24 A. Sebastián HERNANDEZ GUTIERREZ: *Kioscos: Comercio y Turismo en Las Palmas de Gran Canaria*. Camara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Las Palmas. Las Palmas de Gran Canaria, 1988.

25 Archivo Municipal de Las Palmas: Obras particulares. Exp. 10, Carp. 73. Año 1906.

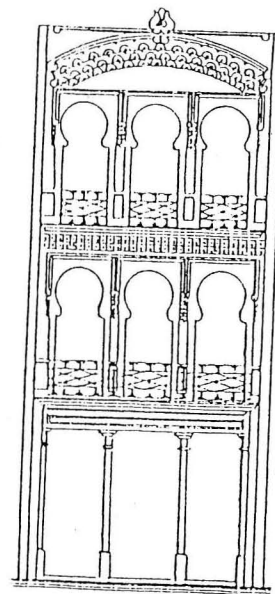
Hay varias razones por las que, en éste momento, merece estudiarse la calle Perojo en la historia urbana de la Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. En primer lugar, porque es la huella de una decisión que afectó al futuro crecimiento de la ciudad y que, a mediados del siglo XIX, se debatía entre las tres vías alternativas de su desarrollo hacia el Norte, conectando el viejo casco con el Puerto de la Isleta (continuando, más allá de la Muralla, las calles de San Francisco, Cano o Triana)¹; es, sobre todo, un modelo “a escala” de desarrollo y ocupación del ensanche donde, libre de preexistencias edificadas, fue posible probar una serie de tipos de vivienda mostrando, con gran calidad arquitectónica, y de adecuación al problema al menos en la calle que nos ocupa, la relación que se establece entre aquellos tipos y la morfología urbana misma; por último, porque aún permanecen sus arquitecturas, aunque amenazadas por un crecimiento especulativo que el planeamiento no ha sabido parar y que ya ha afectado a su fisonomía.

La procedencia de éste trabajo con ocasión de una tarea colectiva sobre la “Arquitectura Modernista” vendría explicada por el hecho de que los arquitectos que proyectan y “construyen” la calle Perojo, Laureano Arroyo y Fernando Navarro, *al mismo tiempo* están elaborando destacados ejemplos “modernistas” en los barrios de Vegueta y Triana: sirva como muestra las casas que Arroyo proyecta para D. Buenaventura Escudé en la calle Triana y para D. José Guerra en la calle Perojo en 1908, de fachadas “modernistas” y “académica” respectivamente, o las que Navarro realiza para las Hnas. Manrique de Lara en la Plaza de Santa Ana (quizá el mejor ejercicio “modernista” de éste arquitecto) y para D. Segundo Alemán en la esquina de las calles Perojo y Murga, que, partiendo del mismo tipo de vivienda en torno a patio, se formalizan en los dos “estilos” mencionados y datan de 1915.

Es interesante observar cómo el lenguaje “modernista” que nuestros arquitectos, en un auténtico “mano a mano”, aplican a la rectificación de la llamada “panza” de Triana en la primera década de éste siglo (véase para ello las casas con numeración actual 76 y 82 en la calle Mayor) no se repite en el ensanche; cómo, aún siendo importante como hecho urbano la propia calle Perojo, el “modernismo” tiene sentido en el “centro” de la ciudad: la “periferia”, de índole repetitiva, lotizada, se construye con un lenguaje canónico como el “académico”. Podría afirmarse, así, que éste fenómeno se relaciona con el “carácter”, aquella teoría compositiva que aplicaba estilos formales distintos a temas arquitectónicos diferentes (y, en éste momento, construir en el “centro” o en la “periferia” lo son).

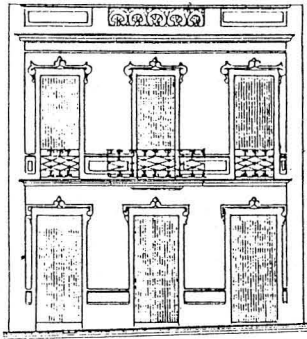


Plan de Laureano Arroyo (1892-1898).
Sector de Vegueta-Triana-Arenales.

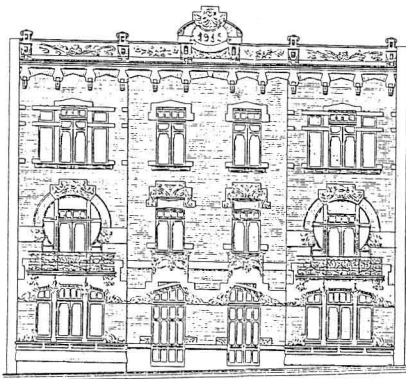


Laureano Arroyo: Fachada para D. Buenaventura
Escudé. 1908. (Triana 78).
PyO. 36. Exp. 611-908.

1 Véase Fernando MARTIN GALAN: *La formación de Las Palmas: Ciudad y Puerto*. Junta del Puerto y otros. Las Palmas, 1984; pp. 183-184.



Laureano Arroyo: Fachada para D. José Guerra. 1908. (Perojo, 32).
PyO. 36. Exp. 4591-612-7.



Fernando Navarro: Fachada para las Hnas. Manrique de Lara. 1915. (Plaza de Santa Ana, 5)

2 Planteada, entre otros, por Sergio PEREZ PARRILLA: *La Arquitectura de Las Palmas en el Primer Tercio del Siglo XX*. Mancomunidad de Cabildos. Las Palmas, 1981 o demostrado por los análisis simplemente de fachada hechos en la explicación de la arquitectura "modernista" por Alberto DARIAS PRINCIPE: *Arquitectura y arquitectos en las Canarias occidentales, 1874-1931*.

3 Ya es difícil seguir sosteniendo el "modernismo arquitectónico" canario como una versión "colonial" del catalán, porque es evidente la presencia de influencias múltiples y, por tanto, la importancia de las revistas. Pero es esto, precisamente, lo que, como pasa en nuestra cultura actual, permite la superficialidad, su adscripción a una moda por tanto, de los modelos.

Pero éste hecho, también, viene a asegurar, en la medida que sólo hablamos de fachadas, la hipótesis ya conocida del "modernismo" arquitectónico en Canarias como pura operación decorativa². Asumir ésto es, a la vez, considerar el "modernista" como un estilo más, capaz, en todo caso, de significar una cultura burguesa determinada, pero totalmente desideologizada, sin el ingrediente "de revolución" que podría tener en Cataluña o en Bélgica; entenderlo, pues, como *moda*³.

Es por ello por lo que, por encima de planteamientos fachadistas, sugiero estudiar lo que parece ser el tema capital en la formación de la ciudad a principios de siglo: la nueva disposición arquitectónica para las necesidades de la casa burguesa, el desarrollo de la tipología de vivienda entre medianeras. Se trata en nuestro caso, además, de resolver dos problemas distintos, ya se esté en el interior de la ciudad o en el ensanche.

El episodio más importante en la transformación de la ciudad histórica a finales del siglo XIX tiene que ver con la rectificación de la calle Mayor de Triana, una vez se ha decidido que el crecimiento urbano hacia el Norte se haga prolongando ésta calle. Entre 1854 y 1861 se realiza el trazado hasta La Isleta, pero la rectilineidad de éste más allá de la Muralla no se adecúa a la curvilineidad (las llamadas "panzas") de la calle histórica. Ya en el plano del ingeniero León y Castillo para el Muelle de Las Palmas (1862) aparecen rectificadas las márgenes Este y Oeste de la calle, pero no será, como sabemos, hasta el Plan de Laureano Arroyo (1892-1898) cuando se acometa definitivamente la reparcelación de dichos márgenes. Es entonces cuando se proyectan las cuatro casas ya mencionadas, en la acera de Naciente, desde la esquina de la calle Munguía hacia el Norte, por Arroyo y Navarro entre 1907 y 1908.

En todas ellas, el problema consistía en rectificar la alineación respecto a la calle Triana, perdiendo superficie y adecuando el programa a la propiedad resultante, manteniendo, cuando ésta llegaba hasta la trasera de Ceniceros (hoy calle Francisco Gourie), las crujías edificadas en esa calle. Todas, de tres plantas, dedicarán la baja a taller, almacén o comercio del propietario, en respuesta a la función urbana de la calle Triana ya a principios de siglo.

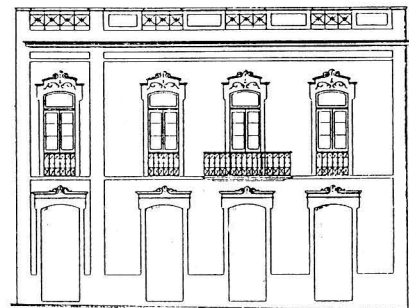
Mientras Arroyo se enfrenta a grandes parcelas, usando en la de D. Buenaventura Escudé las crujías de Ceniceros para definir una vivienda complementaria de la que proyecta para Triana (organizando el patio y la escalera en un espacio de gran calidad escenográfica) o incorporándolas, en el edificio de D. Agustín Melián, para proyectar una gran casa por planta (que,

en torno al conjunto escaleras-patio situado en el eje de simetría, distribuye sus estancias en fachada y apoyadas en las medianeras), Navarro, en solares más estrechos, actuando sólo en las primeras crujiás de Triana, proyectará para la casa de los Apolinario (en la esquina con la calle Munguía) una fachada “Art Nouveau” de bella factura que envuelve un par de estancias y una escalera, y en Triana 82, un “dúplex” de incierto funcionamiento. Si la influencia europea en la formalización de las fachadas de Navarro es evidente (y no podemos olvidar su formación en la Escuela de Madrid y la enorme difusión que, sobre todo a partir del VI Congreso Internacional de Arquitectos de 1904, tiene el “Art Nouveau” en revistas de arquitectura), en Arroyo se aprecia un cierto “medievalismo” al que no es ajeno su trabajo con Elías Rogent antes de llegar a Las Palmas⁴.

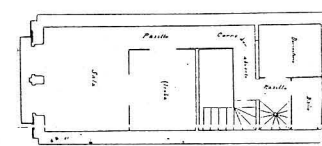
La precisión con que Arroyo plantea la distribución de las piezas en las dos casas citadas (vertebrando una auténtica “estructura urbana” como ya planteara Ildefonso Cerdá⁵) es ejemplo de cómo, más allá de la definición de un código formal y ya imposible desde las tesis eclécticas, el problema consiste en fijar el tipo de la vivienda burguesa. Esta será posible, lotizando y proyectando a la vez, en la urbanización del barrio de Arenales.

Desde 1855, ya se efidica al Norte de la Muralla, en torno a la vía del Puerto, llegándose con cierta rapidez hasta Los Perules (hoy calle Pedro de Vera), límite de propiedades al Oeste, como vemos en el Plano de Echegarreta (1983). Pero será en el Plan de Arroyo donde se defina la política urbanizadora de ese primer ensanche destinado, sobre todo, a albergar tanto a la nueva burguesía ajena a las propiedades históricas del casco urbano, como a dotar de viviendas de alquiler a una “clase media” trabajadora en auge. Es en dicho Plan donde se propone una vía de primer orden que, recogiendo aquél debate citado, cumpla un papel alternativo al eje Triana-León y Castillo, prolongando la calle Cano a través de las Huertas de Triana (cuya colonización ya será real) y discurriendo paralelamente al primitivo eje, llegue a conectar con el barrio de Alcaravaneras, cuyo trazado se acomete en ese momento. Esa vía, de la que la calle Perojo es, como veremos, su “huella”, vendría a estructurar longitudinalmente el barrio de Arenales, definiendo un nuevo centro de servicios en su eje transversal. Entre 1898 y 1905, estarán ya urbanizadas las fincas afectadas a ese trazado, aunque serán las propiedades, también, las que impedirán la formalización definitiva de dicha política urbana⁶.

En el Plano de Navarro (1911) la calle Viera y Clavijo (el tramo de aquella vía entre Cano y la huella de la Muralla) ya aparece colmatada, mientras que la



Fernando Navarro: Fachada para D. Santiago Peñate. 1915. (Perojo, 43).
PyO. 51. Exp. 46-1920.



Fernando Navarro: Planta 1ª. 1907. (Triana, 82).
PyO. 19. Exp. 455-10-1897.

- 4 Partiendo de la tesis de la colaboración de Arroyo con Rogent en la Exposición Universal de Barcelona que se inaugurará en 1888, según Miguel RODRIGUEZ-DIAZ DE QUINTANA: *Los Arquitectos del Siglo XIX*. COAC. Las Palmas, 1978; p. 63. Ver Sergio PEREZ PARRILLA: *La manzana modernista de Triana* en “La Provincia”, 30-III-1986.
- 5 Véase Ildefonso CERDA: *Teoría General de la Urbanización*. Inst. Estudios Fiscales. Barcelona, 1968 (1867): “Hemos supuesto que la casa-habitación es una urbe elemental” “Ahora bien, ¿qué es la casa? Ni más ni menos que un conjunto de vías y habitaciones...”. La vieja teoría albertiana de “la casa como una pequeña ciudad”, por tanto. Ver el cap. IV; p. 407 y sig.
- 6 La Finca “Los Perules” se urbaniza en 1898, la de D. Alfredo Bethencourt (León y Castillo-Perules) en 1904 y la de “Los Tarahales” (Colmenares-Perujo-Murga-Castillo Olivares) en 1905. Véase sobre este tema MARTIN GALAN, cit. p. 233, también Eduardo CACERES: *La formación urbana de Las Palmas*. Dpto. Urbanismo. ETSALP. Las Palmas, 1981; pp. 51-58 y esq. n.º 9.

calle Perojo está edificada hasta un camino rural que sigue la traza de la calle Murga (cuyo resto aún se aprecia en “El Bosque”, curioso conjunto de viviendas en el interior de una enorme manzana a Naciente), conservándose el trazado de la vía hasta la Plaza de La Feria. Pero si la calle actual ya aparece colmatada en el Plano de Ramonell (1917) es evidente que la operación ideada por Arroyo es imposible. En el Plan de Miguel Martín (1922-1930) se ha trasladado dicha operación al Poniente (la actual calle Tomás Morales); Perojo acaba en una Plazoleta anexa a Murga, de donde derivan los viejos caminos que delimitaban las fincas pre-urbanas. Perdido, pues, todo su sentido, la calle adquiere un valor casi arqueológico.

Pero este trozo de calle, y las adyacentes, sí fue el banco de pruebas donde desarrollar la vivienda del ensanche. Sobre manzanas rectangulares de proporciones cercanas al doble cuadrado se desarrolla un esquema de ocupación rastreable en los proyectos analizados, aunque teórico, consistente en parcelas profundas de 9 a 12 metros de fachada y fondo hasta el eje longitudinal (de 25 a 30 metros), que se ocuparía dejando un patio trasero; las esquinas podrían ocuparse con parcelas cuadradas en torno a los 15 metros de lado, que sería, también, la profundidad de las parcelas con fachadas al lado menor de la manzana. Con alturas entre dos y tres plantas, se encuentran casos de semisótanos producidos al excavar el solar hasta la cota de la calle paralela (unos dos metros de diferencia), consiguiendo patios traseros al mismo nivel. Es aquí donde, libres de parcelaciones anteriores, sometidos sólo a las exigencias de la urbanización de la finca misma, probando la mejor geometría de manzana y solar, Arroyo y Navarro desarrollan sus modelos; y es en la calle Perojo donde ésto se desenvuelve con gran calidad arquitectónica.

La tipología puede, entonces, ser establecida⁷: especialización de las piezas, es decir, preocupación por denominar cada estancia previendo su uso⁸; situación de las piezas en fachada y medianería; escalera principal en segunda crujía; relación, a menudo escenográfica entre escalera y patio principal, que, en planta baja, siempre aparece funcionalmente activo; disposición en profundidad según el orden: salón-gabinete-alcoba, dormitorios, comedor-cocina-servicios; crujía de fachada con piezas de mayor superficie y “representatividad”; muros de carga paralelos a fachada en primera crujía y paralelos a las medianeras en la definición de patios, escalera y pasillo.

A partir de esta tipología se podrá definir los dos tipos a partir del esquema de circulación interior y, por consiguiente, la disposición de los patios. Estos son rastreables en los modelos que nuestros arquitectos proyectaron en

7 Siendo consciente de la inutilidad de un concepto de “tipología” tal como “tipología de vivienda” o, concretando más, “Tipología de vivienda entre medianera”, dado que sus concreciones serían tan vagas y abstractas como inútiles, prefiero, con Aymonino, llamar a aquellas “temas” y definir ésta tipología como “entre medianeras en el ensanche a principios del siglo XX”. Los conceptos de “tipo” y “modelo” utilizados responden a lo ya tradicional en la teoría de la arquitectura: los proyectos citados serían, pues, modelos que ejemplifican tipos o subtipos concretos, *nunca son esos tipos*.

8 Es, quizá, el tema fundamental que señala el cambio que sucede en arquitectura a finales del siglo XIX. He podido encontrar en las plantas que utilizo en éste trabajo las denominaciones siguientes:

Zagüan, Escalera principal, Escalera de servicio, Patio, Patio de entrada, Terraza, Terradillo.

Pasillo, Corredor, Galería, Galería trasera, Paso de servicio, Paso al jardín, Entrada, Recibimiento, Recibidor, Vestíbulo, Hall.

Sala, Ante-sala, Gabinete, Despacho, Estudio, Comedor, Biblioteca, Billar.

Dormitorio, Alcoba, Cuarto, Huéspedes, Pieza.

Cocina, Costura, Despojo, Despensa, Dependencias, Plancha, Criadas, Sirvientes, Vertedero, Carbonera.

Armario, Ropero, Baño, W.C.

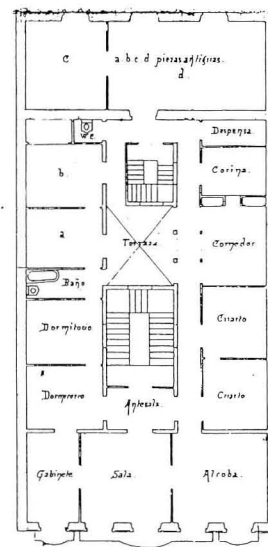
Tienda, Almacén, Taller, Cuadra, Cochera.

Es importante el Tratado de CERDA citado (v. pp. 588 a 592) y libros como el de Juan CARPINELL: *Arquitectura práctica*. Barcelona, 1884 en la imposición de la claridad distributiva de las casas. Ver Simone ROUX: *La casa nella storia*. Ed. Riuniti. Roma, 1982; p. 216 y sig.

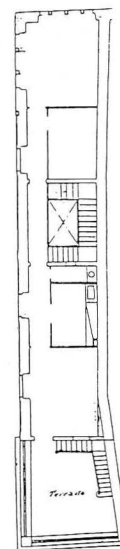
ambos márgenes de la calle: Las dos viviendas que Navarro proyecta para D. Gaspar Cabrera en 1909 son un buen ejemplo del primer tipo: una vivienda por planta, dos zagüanes independientes, corredor en el eje de simetría (que constituye el paradigma del tipo), piezas dispuestas típicamente (en éste caso, además, al situar todos los dormitorios en una medianería y los servicios y comedor en la otra, ésta última pieza se acerca al centro del solar, configurando un lateral del patio principal), llegada a la azotea por una escalera secundaria, patio trasero y, por tanto, doble fachada. En las casas de la calle Perojo hay otro valor tipológico que se desprende de su importancia urbana, al menos en aquél momento, como hemos visto, y que obliga a una especial calidad de fachada patente en todas ellas.

Un sub-tipo del anterior, de gran interés espacial y distributivo, puede ser ejemplarizado por la casa-estudio que Navarro proyecta para sí mismo en 1909. Una distribución semejante a la anterior (aunque en éste caso el único zagüan y la formalización de la escalera se derivan de la situación del estudio del arquitecto en las dos primeras crujías de la planta alta), aparece complicada por la aparición de un paso de servicio en medianera, con acceso desde el patio de escalera, que permite llegar hasta el fondo del solar, y comunicar entre sí cocina-despensa-comedor sin pisar el corredor principal, consiguiendo así una doble circulación en torno a la casa de gran calidad funcional. Si el edificio alberga dos viviendas independientes, el mismo esquema vendría complementado por una escalera de servicio, que permite el acceso a ese área de la planta alta sin usar la escalera principal. Como vemos en el edificio que Navarro proyecta para D. Alejandro Hidalgo en 1910, la disposición del comedor y servicios en la fachada trasera y los dos zagüanes aseguran el funcionamiento complejo pero hábil de ambas viviendas. Nótese en éste caso, además, la precisión en la definición distributiva de las piezas y la importancia del jardín trasero en la formalización del proyecto.

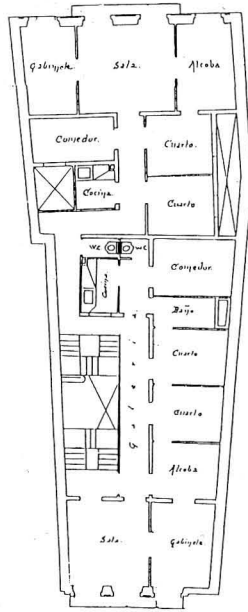
En algunos casos, cuando la anchura del solar lo permite, y el tema a resolver es el de las viviendas de alquiler (cuyo desarrollo natural era, como ya vimos, en ensanche), aparecen dos viviendas por planta que siguen dos esquemas típicos: el que comparte escalera y patios, con lo que éstos se sitúan en el eje de simetría, donde encontramos, también, desdoblada, la circulación, dejando piezas en medianería según el esquema topológico normal; y el que duplica zagüanes, escaleras y patios, con lo que la aparición del muro de carga en el eje viene a asimilar la vivienda, muy estrecha, al tipo.



Laureano Arroyo: Planta 1ª para D. Agustín Melián. 1908. (Triana, 80).
PyO. 36. Exp. 4648-614-1908.



Laureano Arroyo: Planta 1ª para D. Buenaventura Escudé. Cit.



Fernando Navarro: Planta 2ª para Hdros. de Apolinario. 1907. (Triana, 76/Munguía). PyO. 34. Exp. 600-2-1908.

El segundo tipo responde al esquema circulatorio en torno al patio. En éste caso, en planta baja, el patio adquiere el estatuto de espacio vividero y de distribución mientras en planta alta, el corredor-galería cumple el mismo papel que en el primer tipo pero con un lateral abierto al patio. En el tipo puro, éste corredor llega a circundar todo el patio, como en la casa en esquina para D. Santiago Peñate de Navarro; pero a menudo, la escasa anchura del solar lo impide, como en la casa de la calle Murga del proyecto citado o en la que Arroyo proyecta para D. José Guerra. En todos los casos, la distribución es típica, con servicios y comedor en el fondo del solar (o en las medianerías si se trata de una esquina) y piezas nobles en fachada (donde aparecen también los dormitorios en el caso primero). Con todo, por su estructura que exige unas dimensiones determinadas, es un tipo poco recurrido.

Por tanto, fijación de tipos, de un código académico y de una idea de ciudad que, ya en la década siguiente, y sin salir de la misma calle, podemos encontrar en la obra de Rafael Masanet. Véanse, como ejemplo, la claridad distributiva de la casa para D. Enrique Wiot, su ampliación de una planta sobre un edificio de Arroyo y el “elogio de la esquina” que, antes de los nefastos chaflanes impuestos por la ordenanza futura, proyecta para D. Baltasar González en la confluencia de Perojo con Colmenares. Lógica, Armonía y Sentimiento que, curiosamente, eran los principios del “Art Nouveau” para H. Guimard⁹.

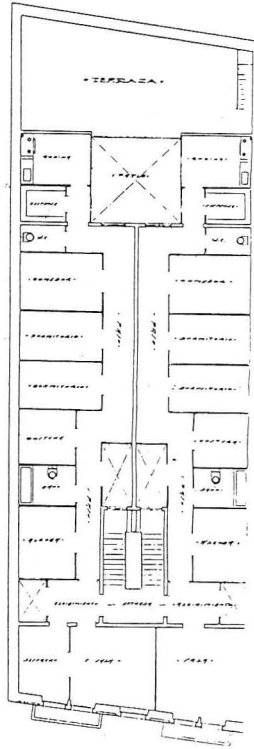
⁹ “1 Lógica, que consiste en tener en cuenta todas las condiciones, que son, además, infinitas en variedad y número, con las que el arquitecto debe trabajar.

2 Armonía, que significa acordar las construcciones no sólo con los requerimientos propios, sino también con el entorno.

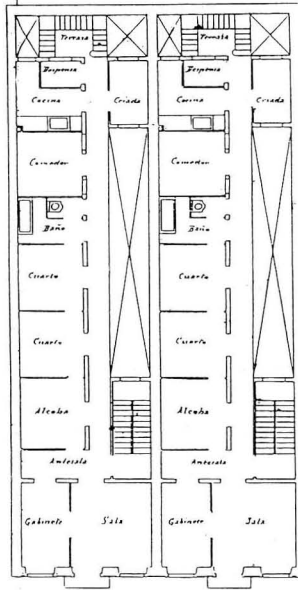
3 Sentimiento, que, como complemento de los anteriores, está dictado por la emoción y es la mayor expresión del arte”. Héctor GUIMARD definiendo el “Art Nouveau” a requerimiento de “Architectural Record” en 1902. En “Architectural Desing” 1-2-1980; p. 6. del Profile.

Con mi agradecimiento a Saro Alemán por permitirme usar material inédito de su tesis doctoral.

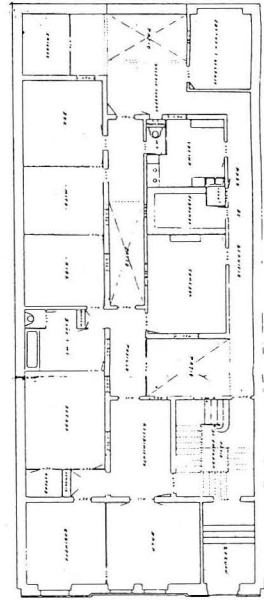
También a los alumnos de Composición Arquitectónica del Curso 1986-1987 de la ETSALP.



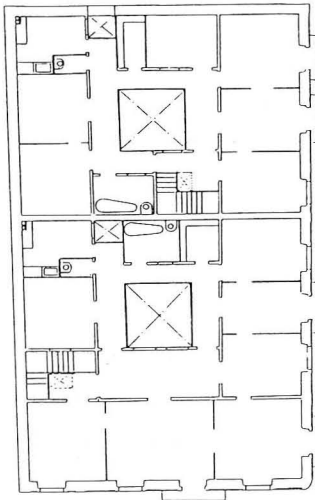
Laureano Arroyo: Planta Alta para Dña. Dolores Domínguez. 1909. (Perojo, 31-33). PyO. 38. Exp. 4784-52-1909.



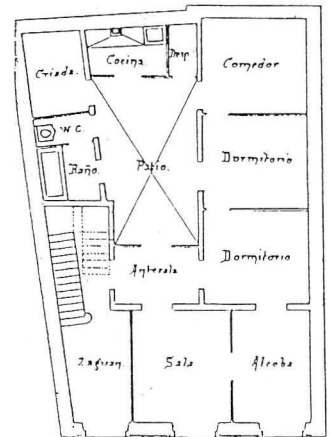
Fernando Navarro: Planta Baja para él mismo. 1909. (Perojo, 13). PyO. 39. Exp. 4803-71-1909.



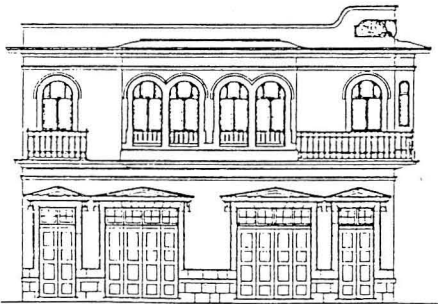
Fernando Navarro: Planta Alta para D. José González. 1922. (Perojo, 14). PyO. Exp. 10-1922.



Fernando Navarro: Planta Alta para D. Santiago Peñate (Perojo, 43/Murga, 31-33). Cit.

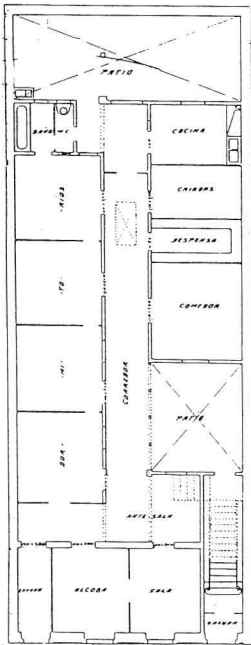


Laureano Arroyo: Planta Baja para D. José Guerra. Cit.

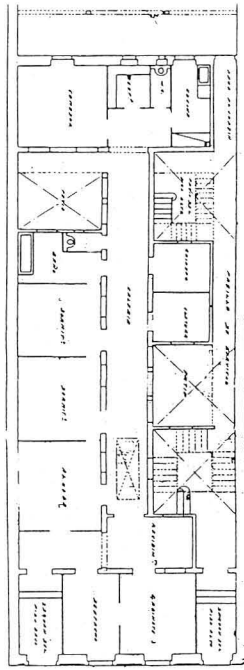


Rafael Masaner: Fachada para D. Baltasar González y D. Rafael Alemán. 1930. (Perojo, 4).

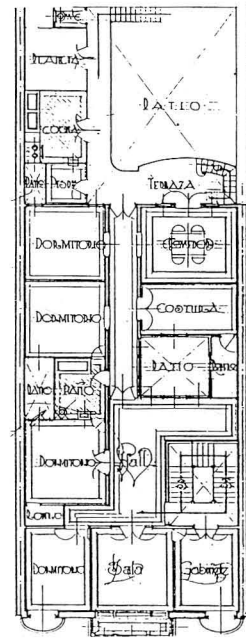
Rafael Masanet: Fachada de ampliación de una planta par D. Manuel Almeida. 1925. (Sobre un edificio de Laureano Arroyo de 1909). (Perojo, 26).
PyO. 38. Exp. 4783-51-1909.



Fernando Navarro: Planta Baja para D. Gaspar Cabrera. 1909. (Perojo, 9).
PyO. 38. Exp. 4753-21-1909.



Fernando Navarro: Planta Baja para D. Alejandro Hidalgo. 1910. (Perojo, 11).
PyO. Exp. 5033-39-1911.



Rafael Masanet: Plantas 1º y 2º para D. Enrique Wiot. 1925. (Perojo, 35).
PyO. 68. Exp. 95-1925.

I. A la importancia que tuvo el modernismo en la ciudad de Las Palmas, con el destacado grupo de edificaciones del barrio de Triana, se suma una serie de obras, de diferente carácter, que se localizan en otros puntos de la isla. En el presente artículo se tratarán algunas cuestiones relativas a la presencia de elementos *modernistas* en la arquitectura doméstica y religiosa del norte de Gran Canaria.

Si “*España pasa por ser un país corruptor de estilos a los ojos de los estudiosos extranjeros*” (BASSEGODA NONELL, 1987; 1733), no es diferente la opinión que se tiene a nivel nacional de las adaptaciones canarias, consideradas en alguna de sus manifestaciones como una “*arquitectura ingenua*” (CERVERA VERA, 1986: 1106). Posiblemente, y a tenor de las apreciaciones anteriores, el modernismo de las islas sea no sólo *corrupto*, sino además *ingenuo*, rasgos que de por sí ya serían suficientes para caracterizarle dentro del complejo mundo de la *cultura modernista*. Esta cuestión, si se quiere, se puede llevar aún más lejos, pues en definitiva se trata del viejo debate de los *centros* y sus *periferias*. En el tema particular que nos ocupa, el interior de Gran Canaria se puede considerar periferia de la ciudad de Las Palmas y/o de Santa Cruz, que a su vez son periferia de los centros de origen del Modernismo internacional (Vid. AA.VV., 1988: 1106).

El *modernismo*, como otros tantos momentos artísticos, ha tenido diferentes enfoques en lo relativo a su definición, terminología y contenidos. En este sentido, Mireia Freixa lo ha considerado “*más que como un estilo o una moda, ‘como concepto epocal’, una idea que definirá los deseos de ‘modernidad’ de toda una generación*” (FREIXA, 1986: 29). Faltando en Canarias todas las bases ideológicas, que por ejemplo impulsaron el *modernismo* en Cataluña (BOHIGAS, 1973: 59-113), en este ámbito isleño, y tal como dice Sergio Pérez Parrilla: “*Salvo contados casos, la mayoría de la arquitectura ‘modernista’ en las islas es ‘decoración modernista’, más que interrelación o fluidez espacial, característica de la escuela catalana o europea*” (PEREZ PARRILLA, 1981: 2100). En esta misma línea lo define y clasifica Alberto Darias, que diferencia en el archipiélago entre “*un modernismo más superficial, fruto de una moda, y otro donde la conciencia del estilo es un hecho por la concepción global que representa el proyecto y la construcción de la fábrica*” (DARIAS PRINCIPE, 1985: 88 y 89). De todas formas, y a pesar de las peculiaridades canarias, también en el archipiélago es válida la afirmación de Robert Schmutzler, que dice: “*Lo ornamental determina al estilo en su conjunto*” (SCHMUTZLER, 1910: 10).

En los antecedentes históricos inmediatos al *Modernismo*, todavía a finales del siglo XIX, el panorama arquitectónico canario se debatía entre la innovación y la continuidad de formas tradicionales. Las innovaciones se experimentaban primordialmente en las dos ciudades más importantes —Las Palmas y Santa Cruz—, sometidas en ese momento a un interesante proceso de reforma urbana, cuya operación no se reducía a un simple cambio de lenguaje arquitectónico sino de toda una renovación urbanística. Con menor intensidad, los ecos de lo que sucedía en las actuales capitales autonómicas, llegaron a otros centros del archipiélago, situados en la periferia de esas capitales. El presente artículo tratará de algunas manifestaciones de la “*cultura modernista*” en las localidades norteñas de Gáldar y Firgas.

II. En lo que respecta a Gáldar, los inicios del siglo XX están marcados por la herencia de la segunda mitad del ochocientos y sus cambios socio-económicos, protagonizados por la *pequeña burguesía liberal*, básicamente terrateniente y supeditada a los mecanismos comerciales monopolizados por las compañías inglesas, que operaban de forma similar a como lo hicieron los genoveses del cuatrocientos y quinientos en Canarias. Cambios en la propiedad, por venta de los antiguos propietarios, incorporación de tierras desamortizadas que habían permanecido vinculadas a distintos medios eclesiásticos, o que siendo de propiedad pública y aprovechamiento comunal fueron subastadas o arrendadas, son la base para la creación de nuevas fortunas. El alumbramiento de nuevos pozos y la construcción de presas y embalses también supusieron un paso decisivo, junto con la construcción de los muelles del Puerto de Sardina, lugar desde donde se exportaba la producción agrícola gáldense.

Esta *pequeña burguesía agrícola*, compuesta por un grupo de medianos propietarios, mantienen una afinidad de gustos con las directrices emanadas desde la ciudad de Las Palmas, como centro insular de Gran Canaria. En este punto, en relación con la *pequeña burguesía*, es conveniente recordar la opinión de Argan, en su afirmación de que “*ahora todos los sectores de la sociedad y no sólo algunas clases privilegiadas se consideran activos, creadoras y destinatarios dignos del producto estético*” (ARGAN, 1980: 168). Sin embargo, tampoco es destacable la influencia que en algunos determinados momentos pudo ejercer la ciudad de Santa Cruz de Tenerife, por los fuertes vínculos existentes entre Gáldar y la entonces capital provincial de Canarias, con una constante comunicación marítima a través de sus respectivos puertos. Estos contactos fueron languideciendo con la Primera Guerra Mundial y la desaparición en 1919 del Distrito Marítimo de Gáldar, institución que se encargaba de los registros de la Gran Canaria occidental (RODRIGUEZ BATLLORI, 1979: 110-112).

Como rasgo general de Canarias, en los inmuebles modernistas galdenses, lo *decorativo* se manifiesta como un estricto fenómeno de fachada. Esta explicación no es llamativa si se tienen en cuenta algunas de las matizaciones locales propias del fenómeno modernista en las islas. También habrá que considerar el ámbito concreto dónde se realiza la obra —Gáldar, en este particular caso—, que introduce algunos componentes diferentes a los característicos de Las Palmas. Aquí —aunque como veremos se trata de obras arcaizantes— el concepto de la *modernidad* interviene en la elección del lenguaje, es decir en cuanto a la intencionalidad y el mensaje ideológico que debía transmitir la obra (status del propietario). Como dice Alberto Darias: “*podríamos afirmar que el modernismo se reduce, en las islas, a un estilo de fachada que trata de impresionar al transeúnte, mientras que el interior sigue apegado a las viejas tradiciones*” (DARIAS PRINCIPE, 1981: 336). Si esta afirmación se hizo primordialmente para explicar el modernismo en la ciudad de Santa Cruz de Tenerife, posiblemente se haga más clara y significativa en un medio periférico de Canarias, donde la carga de la tradición, sobre todo en lo que respecta a la vivienda, aún es más fuerte que en las dos ciudades canarias más importantes.

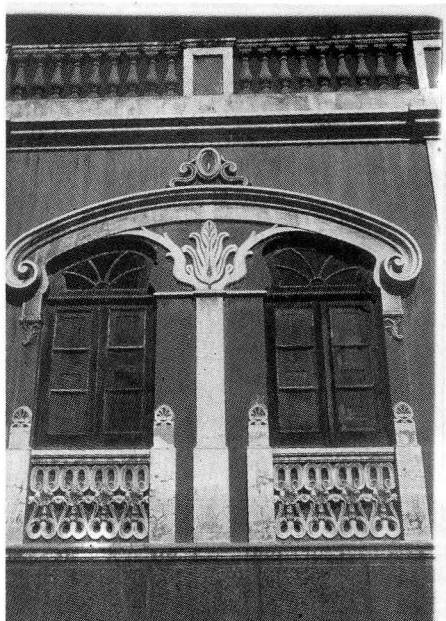
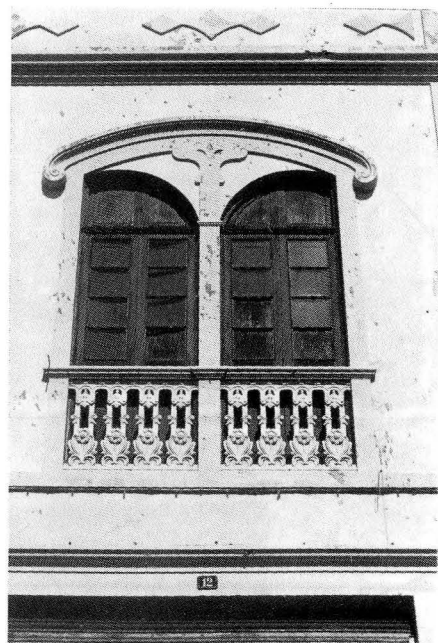
El número de edificios con decoraciones *modernistas* conservados en Gáldar es escaso. Los ejemplos más notables son los de la calle Artemi Semidán 7 y Guaires, 12, situados en el perímetro de la *ciudad histórica* (Vid. LOPEZ GARCIA, 1983). El primero se trata de una vivienda de planta baja, tipo *hotel*, compuesta la fachada de tres huecos: ventana ventana/puerta. Lo más característico es la solución de los huecos de ventana con arcos rampantes, pareados y separados por una pilastra —a manera de tallo— que se remata en una esquemática flor, vista de perfil; el conjunto se corona con una especie de alfiz curvo —casi a manera de un arco de herradura achatado— que se recoge con roleos en los extremos. Otros temas florales se repiten en las celosías del antepecho de las ventanas, pero esta vez con un carácter más naturalista, con flores abiertas que presentan sus pétalos y estambres. El edificio queda rematado con una balaustrada. El segundo ejemplo es el perteneciente a la calle Guaires, 12; en este caso se trata de una casa de dos alturas, donde la parte interesante corresponde a la alta. En esta ocasión se repite el mismo esquema, pero en una fachada más estrecha. Los ventanales tienen cada uno dos tercios de un arco de medio punto; se repiten —aunque con alguna diferencia— la flor esquematizada, los motivos florales calados en los antepechos y el amplio y rebajado arco a manera de alfiz con sus flores. Como ha señalado Alberto Darias, los motivos vegetales y florales forman los repertorios más frecuentes en las decoraciones modernistas de Canarias —por lo menos en las occidentales (DARIAS PRINCIPE, 1985: 85 y 86).

Con carácter mobiliario y decorativo, el movimiento modernista también está presente en ampliaciones y reformas interiores de algunas viviendas, donde lo más apreciable fue el tratamiento de las carpinterías, a lo que hay que sumar la utilización de rejas en metal con los temas vegetales característicos.

Este escaso número de construcciones en Gáldar revelan algunas connotaciones específicas. La *moda modernista*, por ejemplo, no logró sustraerse de las diversas *funciones* que debía cumplir una vivienda en el ámbito de una economía agrícola, incidiendo aún menos que en la planta de la casa, en sus partes identificables. Es interesante la interpretación que se hace de esta arquitectura, adaptada ahora a fachadas escuetas, estrechas y con una limitada presencia de huecos en puerta y ventanas. A pesar de las fuertes diferencias, sobre todo de contenido, que le separan de las casas de la calle Mayor de Triana, en Las Palmas, estas casas galdenses tendrán también el carácter y el lenguaje de urbanas y como tales se opondrán claramente a las que en Gáldar no lo son.

Según testimonios orales, (en espera de que aparezca documentación concluyente) los ejemplos de Gáldar se fechan entre la década de los años veinte y treinta. Esta cronología tardía indica un notable arcaísmo, si se compara con las fachadas realizadas por Fernando Navarro Navarro en la primera década del siglo XX, situadas en la calle Mayor de Triana de la ciudad de Las Palmas (vid. AA.VV., inédito: 320, 322 y 325). Si no deja de ser llamativo lo peculiar de las fechas, tampoco lo es menos el problema de las autorías y la originalidad de los modelos. Según los mismos testimonios, las viviendas pertenecen al grupo de la “arquitectura sin autor”, es decir, realizadas sin la intervención de arquitectos. Sus autores son maestros de la construcción, que en el caso galdense se transmitían el oficio por herencia de padres a hijos. En cuanto al problema del *estilo*, los repertorios formales o decorativos se extraían de manuales de diseños, actividad que de confirmarse —tampoco está tan lejos de la que realizaban y/o realizan los arquitectos con las revistas de arquitectura. Aún hoy —con un alto nivel de profesionales— este recurso sigue siendo la fuente de inspiración de muchos de los proyectos que siguen las directrices de la moda.

Por el número de ejemplos tan reducido, se hace difícil y arriesgado sacar conclusiones. En esta aproximación al problema, si nos atenemos al carácter de que no superen las dos alturas y que sean *tipo villa u hotel* (DARIAS PRINCIPE, 1981: 336 y 337) se podría estar ante una clara influencia tinerfeña, teoría que realmente es atractiva en cuanto lo que pueda suponer de novedad



en el complejo mundo de las relaciones entre las distintas partes del archipiélago, pero esta posibilidad parece remota por la fecha de construcción de los edificios, momento en que prácticamente las comunicaciones marítimas entre Gáldar y Santa Cruz habían desaparecido. El *tipo* en este caso no parece responder más que a un problema de escala y de demanda espacial del continente. Otros de los posibles componentes, el ser tardío y la falta de un autor profesional, induce a plantear la posibilidad de la existencia en Canarias de un "*modernismo popular*" a la manera del establecido por Trinidad Simó para la periferia urbana de la ciudad de Valencia, contrapuesta a una arquitectura de autor (Vid. BOZAL, 1978: 85).

III. Los acontecimientos políticos y religiosos del siglo XIX alteraron en parte el mapa administrativo de Gran Canaria. Una de las novedades introducidas es la creación de un municipio y parroquia propios para el lugar de Firgas, que hasta entonces había permanecido dentro de la jurisdicción civil y eclesiástica de Arucas (Vid. LOPEZ GARCIA, 1982).

La disponibilidad de un edificio existente —la iglesia del desamortizado convento dominico de San Juan de Ortega— liberó a los firguenses de la obligación de realizar un edificio de nueva planta para su parroquia. De facto, esa iglesia funcionaba, a pesar de su carácter conventual, como una auténtica ayuda de parroquia. En ese edificio se instaló la recién creada parroquia de San Roque en 1845. A partir de ese momento se inician sucesivas reformas. En el año 1899 dice un documento parroquial: "*Un nuevo templo levanto sobre las ruinas del antiguo que era de una sola nave un tanto bajo con una pequeña capilla al lado izquierdo, aprovechándose de esta nave las paredes del fondo y frontis con su campanario y las maderas del techo*" (A.P.S.R.F.: *Inventario*, 1899).

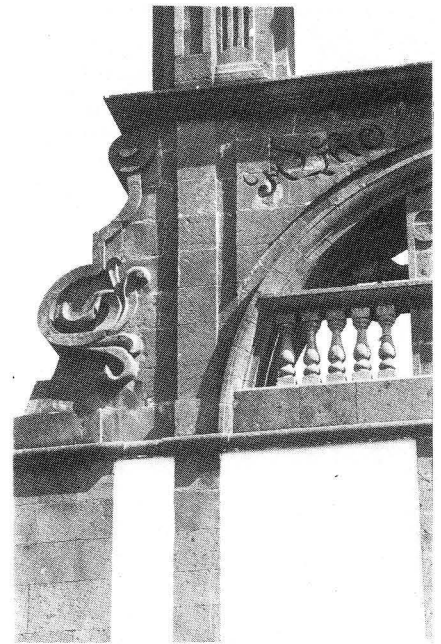
Mientras en otras localidades de la isla (Agaete, Ingenio, Las Palmas, Santa Lucía, etc.), aunque por diferentes razones, se encargan proyectos de iglesias de nueva planta a los arquitectos del momento en Gran Canaria (Francisco de la Torre, Cirilo Moreno, Laureano Arroyo) (Vid., v.g.: LOPEZ GARCIA, 1985; RODRIGUEZ DIAZ DE QUINTANA, 1978; TARQUIS RODRIGUEZ, 1967 - 1970); en Firgas se aprovecha un modelo aceptado, tradicional en Canarias, continuando el casi ancestral modo de construir mudéjar. Sin embargo en Firgas, a pesar de ese carácter continuista de su arquitectura se van a admitir algunas referencias que deben ser interpretadas como una consecución a la modernidad. Se aprecia, en el tratamiento de las canterías, una tensión entre *lo antiguo* y *lo moderno*. Porque *modernas* —y siempre en referencia al ámbito

donde se encuentra la obra— se pueden considerar las ventanas “góticas” de la iglesia de San Roque, así calificadas en el archivo firguense (A.P.S.R.F.: *Inventario*, 1899).

Lo más novedoso de la iglesia de San Roque de Firgas, en lo que respecta a un mayor alejamiento de los modelos tradicionales, es el remate del imafronte, compuesto por una interesante espadaña. En la fachada firguense contrasta el esquematismo del cuerpo de la fachada, donde hay un uso bastante limitado de la cantería, y la parte alta, o espadaña propiamente dicha, labrada totalmente en *pedra de Arucas*. Incluso, estilísticamente, se distinguen dos partes bien diferenciadas. La parte baja del campanario es la más interesante, su zona central aparece perforada por un gran arco, a cuyos lados —casi a manera de aletas— aparecen los motivos decorativos de origen vegetal y estirpe modernista, que se entrosca en los extremos dándole cierta movilidad a los perfiles del conjunto. El amplio y chato arco central presenta una división tripartita. Se completa el escueto repertorio con la inscripción “Año”/“1924”, que se puede leer en cada lado del arco. La grafía está realizada con evidentes trazos curvilíneos, realzando su voluntad decorativa. La presencia del vano tripartito es una característica que López Caneda advirtió como una de las soluciones más utilizadas en la arquitectura modernista del barrio de Triana (LOPEZ CANEDA, 1982: 32). Por contraste, la parte superior del cuerpo de campanas responde a criterios eclécticos, con un lenguaje clasicista y sobrio, rematado en frontón triangular.

IV. La “*geografía del modernismo*” (NAVASCUES PALACIO, 1979: 96) —referido ahora el término a Gran Canaria— revela, en virtud de los ejemplos existentes, una escasa difusión por la isla. Los inmuebles estudiados y la carencia de los mismos en otras localidades grancanarias, casi confirman el carácter “*urbano*” del modernismo, con apenas ejemplos que no se localicen en Las Palmas, ciudad, que a su vez, presenta una cierta concentración de sus inmuebles en un determinado barrio, como es el de Triana, con una clara función comercial.

Lo más llamativo quizá de esta manifestación modernista isleña es su carácter tardío, con fechas entre los años veinte y treinta —en 1924 se realiza la espadaña de Firgas— que lo sitúan muy por detrás de la cronología del movimiento en las ciudades de Las Palmas y Santa Cruz. Alberto Darías estima que en 1913 el modernismo —en las Canarias occidentales— entra en agonía, concluyendo el capítulo modernista en 1918 (DARIAS PRINCIPE, 1985: 85). Casi coincidiendo está la opinión de Juan Bassegoda que considera lo posterior



Iglesia de San Roque de Firgas (Gran Canaria).

a 1914 - 1918 "residual y reiterativo" (BASSEGODA MONELL, 1987: 1741). Estas fechas, dadas para los ámbitos regional y nacional, respectivamente, aún contrastan con 1905, año en que Pevsner reduce la vigencia del modernismo a pocos países (PEVNER, 1968: y 69). Todo estos datos no hacen sino confirmar la existencia de los centros, las periferias y las periferias de las periferias (Europa / España / Canarias / Gran Canaria).

No obstante todas estas peculiaridades, fruto de unas circunstancias locales, este Modernismo *sui generis*, cumple en gran medida los puntos que Argan considera "comunes a las tendencias modernistas" (ARGAN, 1975: 229).

BIBLIOGRAFIA.

- AA.VV. (inédito, redactado en 1986) (ALEMAN HERNANDEZ, Saro; LOPEZ GARCIA, Juan Sebastián; MARTIN HERNANDEZ, Manuel; y RODRIGUEZ CABRERA, Eugenio): *Catálogo de edificios y entornos protegidos del Plan General de ordenación Urbana de Las Palmas*, volumen 2, copia del original, Departamento de Teoría, Historia y Projectación Urbana, Univesidad Politécnica de Canarias.
- AA.VV. (1988) (FREIXA, Mireia, LOYER, Francois; y MARTINEZ, Rosa María): *El Modernismo*, parte I, Colección "El Gran Arte en la Arquitectura", volumen 24, Salvat Editores, Barcelona, pp. 1.105 - 1.152.
- ARCHIVO PARROQUIAL DE SAN ROQUE DE FIRGAS (A.P.S.R.F.): *Inventario*, año 1899, apartado 8.
- ARGAN, Giulio Carlo (1975): *El arte moderno 1770 - 1970*, volumen I, Fernando Torres - Editor, Valencia, 320 pp.
- ARGAN, Giulio Carlo (1980): *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 191 p.
- BASSEGODA NONELL, Juan (1987): "Arquitectura del modernismo a 1936", en: *Historia de la arquitectura española*, tomo 5, Editorial Planeta y Exclusivas de Ediciones, Barcelona - Zaragoza, pp. 1.733 - 1837.
- BOHIGAS, Oriol (1971): *Arquitectura modernista*, Editorial Lumen, Barcelona, 397 pp.
- BOZAL, Valeriano (1978): *Historia del Arte en España. Desde Goya a nuestros días*, Colección Fundamentos, nº 18, Ediciones Istmo, Madrid, 292 pp.
- CERVERA VERA, Luis (1986): "Arquitectura renacentista", en *Historia de la arquitectura española*, tomo 3, Editorial Planeta y Exclusivas de Ediciones, Barcelona - Zaragoza, pp. 816 - 1.217.
- DARIAS PRINCIPE, Alberto (1981): "Arquitectura del siglo XX. Primera Etapa (1900)", en: *Noticias de la Historia de Canarias*, tomo III, Cupsa Ediciones y Editorial Planeta, Madrid, pp. 330 - 339.
- DARIAS PRINCIPE, Alberto (1984): *Arquitectura y arquitectos en las Canarias Occidentales 1874 - 1931, Caja General de Ahorros de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 528 pp.
- FREIXA, Mireia (1986): *El modernismo en España*, Colección "Cuadernos de Arte" nº 20, Ediciones Cátedra, Madrid, 303 pp.

- LOPEZ CANEDA, Ramón (1982): "Arquitectura modernista en el barrio de Triana", en *Aguayro*, parte I, nº 142, julio-agosto, pp. 29-34, y parte II, nº 143, septiembre-octubre, pp. 25-27, Caja Insular de Ahorros de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria.
- LOPEZ GARCIA, Juan Sebastián (1982): "Afurgad. Notas históricas de Firgas", en *Aguayro*, parte 1, nº 139, enero-febrero, pp. 7-10, y parte 2, nº 140, marzo-abril, pp. 8-10, Caja Insular de Ahorros de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria.
- LOPEZ GARCIA, Juan Sebastián (1983): "El casco histórico de Gáldar", en *Aguayro*, nº 145, enero-febrero, Caja Insular de Ahorros de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria, 5 pp. sin numerar.
- LOPEZ GARCIA, Juan Sebastián (1985): "Notas para el eclecticismo en Canarias: Laureano Arroyo y la Candelaria de Ingenio", en *Boletín Millares Carló*, vol. IV, nº 7 y 8, Centro Regenional de la U.N.E.D. de Las Palmas, Madrid, pp. 243 - 250.
- NAVASCUES PALACIO, Pedro (1979): "Arquitectura", en *Historia del Arte Hispánico. Del neoclasicismo al modernismo*, volumen V, Editorial Alhambra, Madrid, pp. 1 - 146.
- PEREZ PARRILLA, Sergio T. (1981): *La arquitectura en Las Palmas del primer tercio del siglo XX*, Colección "Guagua", nº 31, Mancomunidad de Cabildos, Las Palmas de Gran Canaria, 47 pp.
- PEVSNER, Nikolaus (1968): *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*, Colección Comunicación Visual, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 226 pp.
- RODRIGUEZ BAILLORI, Francisco y Antonio (1979): *Sardina, puerto del Atlántico (apuntes para la historia de Gáldar)*, Editorial Fragua, Madrid, 172 pp.
- RODRIGUEZ DIAZ DE QUINTANA, Miguel (1978): *Los arquitectos del siglo XIX*, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Colección "Archivo Histórico", nº 1, Las Palmas de Gran Canaria, 149 pp.
- SCHMUTZLER, Robert (1980): *El modernismo*, Colección "Alianza Forma", nº 12, Alianza Editorial, Madrid, 209 pp.
- TARQUIS RODRIGUEZ, Pedro (1967-1970): "Diccionario de arquitectos, alarifes y canteros que han trabajado en las Islas Canarias", en *Anuario de Estudios Atlánticos*, primera parte, nº 13, pp. 487-680, y segunda parte, nº 16, pp. 169-796, Patronato de la Casa de Colón, Madrid-Las Palmas.

Definir a una ciudad como modernista o definir la ciudad modernista en el interior de la ciudad de Las Palmas puede ser una operación confusa, puesto que por modernismo entendemos una cierta arquitectura, un cierto estilo arquitectónico no siempre claro y no siempre ajeno a un eclecticismo propio del período que nos ocupa. Estamos hablando de un período que oscila entre el último tercio del siglo XIX y los principios del XX, no más atrás de 1880 y no más allá de 1920 fechas que, por otra parte, pueden ser también confusas si se toman como referencia de la aparición y desaparición de la arquitectura modernista.

Lo que intentamos decir es que, interesándonos por el período considerado como un fragmento histórico que debe ser objeto de estudio dentro de la propia historia de la ciudad Las Palmas, puede no ser suficientemente característico el calificarlo como modernista puesto que estarán presentes otros estilos arquitectónicos y otras arquitecturas (tanto la tradicional neoclásica como una naciente racionalista) y no podrá asignarsele con precisión una específica localización geográfica.

Sin embargo intentaríamos esclarecer determinadas características que se produjeron en un trozo de ciudad donde además se dió predominantemente un estilo arquitectónico y una forma de construir ciudad que configura el espacio urbanístico. Todo esto como una hipótesis de trabajo a la que habrá que añadir muchos datos para confirmarla.

Queremos decir además que todo proceso, acotado en el tiempo, tiene una raíz histórico-económica que justifica la titulación que hacíamos al principio de que tenemos que hablar de la burguesía y de sus actitudes en la labor de construir la ciudad, para hablar simultáneamente de ciudad modernista.

En otros lugares hemos insistido muchas veces que la caracterización de una ciudad es normalmente la operación de una burguesía poderosa que quiere hacer de su lugar de residencia escaparate y propaganda de una forma de vivir y de una forma de construir. Nosotros queremos mantener la tesis de que en este período, existe una consolidación formal del trozo de ciudad que constituye el barrio de Triana que hace relevante la relación entre los adjetivos de modernistas y burguesa para la ciudad en su totalidad.

Probablemente también existió otro fenómeno localizado en los siglos anteriores, mucho más largo en sedimentarse totalmente, que caracterizó el barrio de Vegueta, también con una fisonomía y una arquitectura que representaba a una burguesía terrateniente y que tenía allí su sede y su representatividad.

La operación de una burguesía comercial al amparo de la actividad exportadora y de tráfico portuario, en un período, aunque corto, exitoso en el aspecto económico puede haber dado lugar a la transferencia de lugar y pasar a Triana como barrio comercial por excelencia pero circunscrito al período considerado. Como posteriormente, y en nuestros días habrá un nuevo desplazamiento del núcleo urbano, propiciado por la economía del consumo.

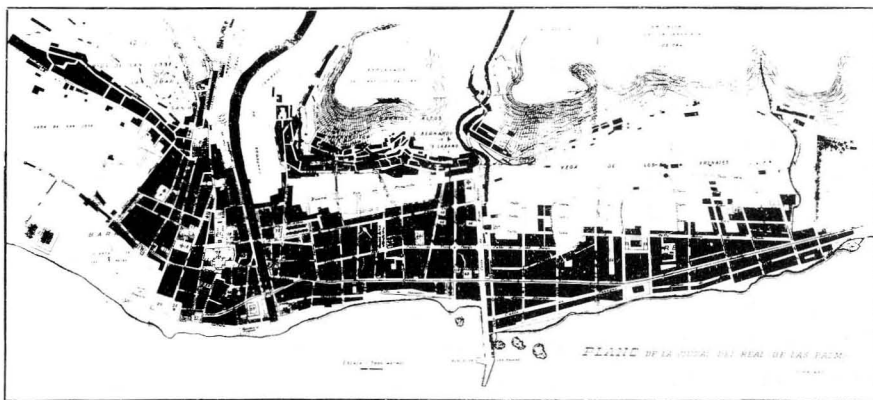
El barrio de Triana sería pues, en esta tesis, el lugar donde se consolidan las apetencias de una sociedad burguesa en cuanto a dar carácter y representatividad a una parte de la ciudad. Mientras que en Santa Catalina es donde se realiza el nuevo ensanche y se localizan las casas consignatarias y, en general, los almacenes y edificios relacionados muy directamente con la actividad portuaria; en Triana se localizaría la residencia y la calle mayor acogería al comercio para el consumo interior, especialmente textiles y oficinas relacionadas con la población local.

El hecho de que esta consolidación representativa se realizase con una especial arquitectura (entendiendo por arquitectura, algo más que el edificio) con ciertas características propias hace que la adjetivación en la que venimos insistiendo tome verosimilitud o al menos se constituya en hipótesis de trabajo.

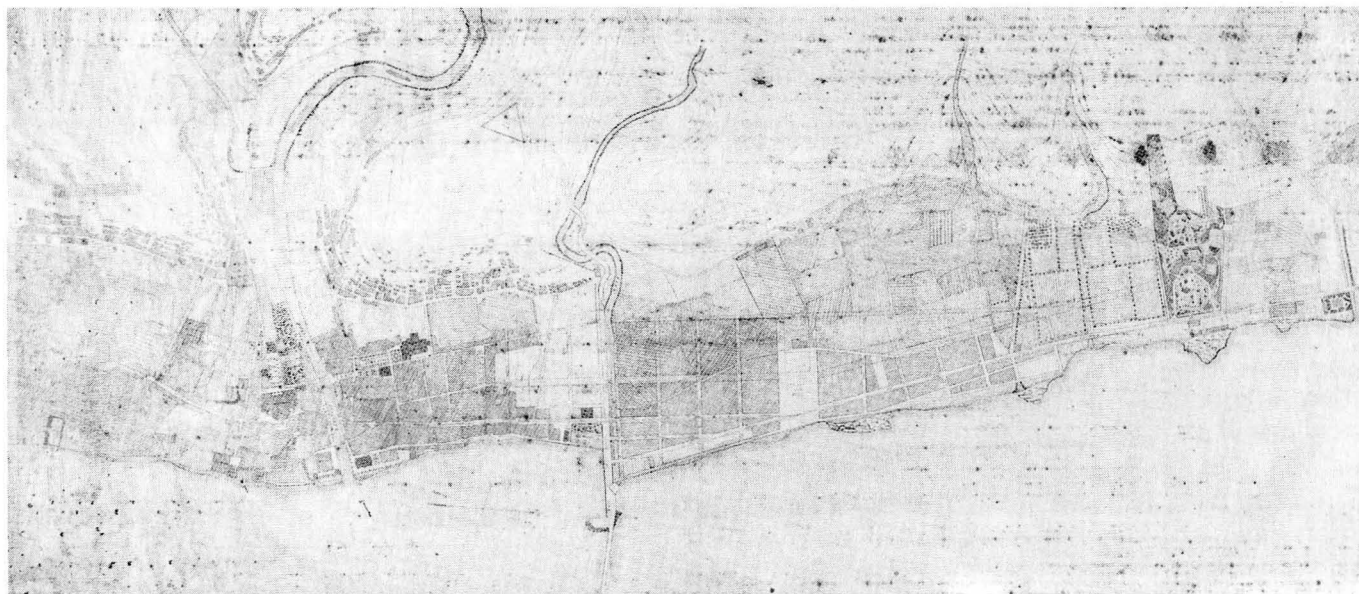
Analizando los planos para Triana de Laureano Arroyo de 1898 y de Fernando Navarro en 1911, se puede ver el rápido proceso de consolidación del barrio. Un ámbito que a finales de siglo todavía dejaba algunas dudas sobre su conformación final, especialmente en la zona desde San Bernardo hasta el Camino Nuevo (Paseo de Bravo Murillo), pero que a principios del XX queda perfectamente cercado, incluso con la Nueva Vía en Proyecto (hoy Avenida 1º de Mayo).

Valga esta expresión de cercamiento para entender una operación de completamiento del espacio físico donde las actuaciones más significativas se van a producir en la definición de los bordes, en su perímetro.

En efecto, el espacio planimétrico tendrá una forma rectangular con un borde Norte constituido por el citado Camino Nuevo que acogerá desde el solar para el nuevo edificio del Cabildo hasta terminar con el parque de San Telmo rematado tan acertadamente con el Quiosko de bebidas. En perpendicular la calle de Triana acogerá la mayor densidad de representatividad y de episodios arquitectónicos modernistas para conectar con el barranco de Guiniguada pero sin olvidar la puerta de conexión con Vegueta a través y en el Puente de Palo. El borde Sur estará constituido por la calle Lentini bordeando el barranco hasta llegar a la Plazuela que a su vez volverá a conectar con el Camino Nuevo a través de la calle Pérez Galdós, aunque este prevista, como dijimos la nueva vía en proyecto.



Plano de Fernando Navarro, 1911.
Sector Vegueta, Triana y Arenales.



Plano de Laureano Arroyo, 1898.
Sector Vegueta, Triana, Arenales y Lugo.

Porque la operación de consolidación y completamiento se lleva a cabo de dos formas que pueden separarse. La primera sistemática y difusa, la segunda puntual.

La primera forma son los episodios edificatorios individualizados y dispersos realizados por los particulares y que muchos de ellos se localizan en las calles principales en función del grado de representatividad que se quiera obtener. Obviamente la calle Triana por su significación de calle Mayor atraerá mayor número de obras.

La otra forma estará caracterizada por realizaciones de lugares urbanos que implican espacio público y también edificios relevantes de carácter cívico.

Cada realización puede interpretarse como una función distinta, todas con el objetivo burgués, y a la vez genuinamente urbano, de dar prestancia, significación e importancia a un trozo de ciudad con relación a todo el resto de la urbe, que tomaba en estos momentos una dimensión inusitada y que se duplicaba con la aparición, ya los hemos dicho, de la nueva ciudad del puerto.

Probablemente la obra más interesante desde el punto de vista de su complejidad formal estaba en el borde Sur teniendo como frontera al Barranco de Guiniguada del antaño señorial barrio de Vegueta. Y allí merece destacarse en primer lugar el Puente de Palo que asume, en sí mismo, varios roles. Porque por una parte es punto de paso y continuidad entre Vegueta y Triana, de otro es separación entre un tipo de comercio de tipo alimentario y artesanal propio de las inmediaciones del mercado y aquel textil que decíamos de la calle Mayor; y aún en un tercer lugar, pero no el último, aparece como recinto que contiene cafés, puestos de venta de flores y establecimientos y, por tanto, punto de encuentro tremendamente importante como para convertirse en fulcro de una serie de actividades relacionadas pero zonalmente localizables en lugares diferentes. Era, en efecto, un equipamiento de primer orden, pleno de vitalidad y cuya desaparición ha causado un vacío que no se ha vuelto a recuperar jamás.

No hay que olvidar tampoco que desde el punto de vista arquitectónico formal, su carácter compacto y su abovedada cubierta de cerámica de colores le daba un impacto como elemento emergente bastante significativo en un ámbito donde había otros edificios, como el teatro y el mercado, que cerraban un espacio, a pesar del barranco, que hoy se ha perdido definitivamente.

Este borde Sur continuaba con la calle Lentini a mitad de cuyo recorrido se encontraba con la subida de San Pedro que volvía a conectarla con la calle Triana, aspecto importante en cuanto a la continuidad espacial del área.

La calle siempre en subida acaba en la Plazuela o Plaza de las Ranas por los motivos decorativos de sus fuentes. Esta plaza junto con la prolongación hacia la Plaza de Cairasco y Alameda de Colón es una real alternativa a lo que fue en su día la Plaza de Santa Ana. Es decir se convierte en el centro urbano por excelencia, desplazando al anterior del barrio de Vegueta. Hay, ello es obvio, un carácter más lúdico en él. Ya no son edificios administrativos los que dominan sino hoteles, un teatro o gabinete literario si se prefiere y quioscos de venta, todo con un sabor netamente plasticista un tanto abigarrado, pero muy a escala humana que fomentaría las tertulias y los encuentros en una sociedad y en un tiempo donde también florecen las aficiones literarias y políticas.

Este conjunto de tres plazas y su cordón umbilical la calle Muro (que por otra parte se prolonga hasta la catedral) es de los conjuntos urbanos de Las Palmas mejor conseguidos y obviamente constituía en ese momento el centro social neurálgico de la ciudad. Como se puede comprobar físicamente todo el barrio de Triana era de una dimensión relativamente accesible a nivel de peatón por lo que las permanencias visuales-perceptivas marcaban de forma concluyente la definición del espacio urbano.

La continuidad de plazas podría prolongarse hasta San Bernardo a través de la calle Pérez Galdós donde ya empezaban a aparecer huertas jardines como premonición de un área indefinida como lo será la comprendida hasta el Camino Nuevo. En esta plaza aparecerán también algunos edificios significativos como lo fue el Círculo Mercantil con sus jardines traseros hacia la calle Perdomo.

Evidentemente toda la zona nueva ligada a la hoy calle Pérez Galdós y desde San Bernardo hasta el Camino Nuevo parece bastante falta del sabor urbano de lo anterior. Desaparecen las plazas y se realiza una edificación sistemática en parcelas también seriadas, aunque tiene otros valores urbanísticos.

El último lugar es el Parque de San Telmo que queda encuadrado dentro del ámbito de influencia del Muelle de Las Palmas que será progresivamente substituído por el de la bahía de las Isletas y de la propia calle de Triana. El quiosko de bebidas localizado en el punto de encuentro entre la prolongación del Camino Nuevo —Muelle de Las Palmas y la calle Triana— León y Castillo donde estaba localizado la Portada que abría la antigua muralla tiene un valor simbólico muy significativo. Importa menos su valor arquitectónico, por otra parte muy discreto a pesar de su realización seriada, e importa más su localización.

Todo este recorrido que hemos hecho está orientado con la intención de demostrar como en este período hay un intento de recualificación de todos los espacios urbanos de la vieja ciudad para conferirle definitivamente, al menos esa era la intención, el carácter de ciudad nueva.

Por tanto estamos en presencia del período más significativo histórica y urbanísticamente hablando del barrio de Triana que, con el tiempo, y especialmente después de los años sesenta irá perdiendo paulatinamente en función de la novísima ciudad, la ciudad de “fuera de la portada”, la ciudad del Puerto.

Entendemos en consecuencia que podemos hablar de como la ciudad de Las Palmas se configuró en torno a cierto espacio urbano en un período de tiempo determinado propiciado y en función de una burguesía que implantó una forma de entender y construir su ciudad. Ciudad burguesa y ciudad modernista puede ser algo más que una frase.

Desde que encontré una vieja placa fotográfica, rota y medio destruida, con la imagen de unos trazos para la ordenación urbana del ensanche de Triana, han pasado ya muchos años, pero siempre en el recuerdo de ella, he mantenido la esperanza de que encerraba alguna idea desechada, aunque indicadora de algunas claves de la problemática que suscitaba el desarrollo urbanístico del ensanche.

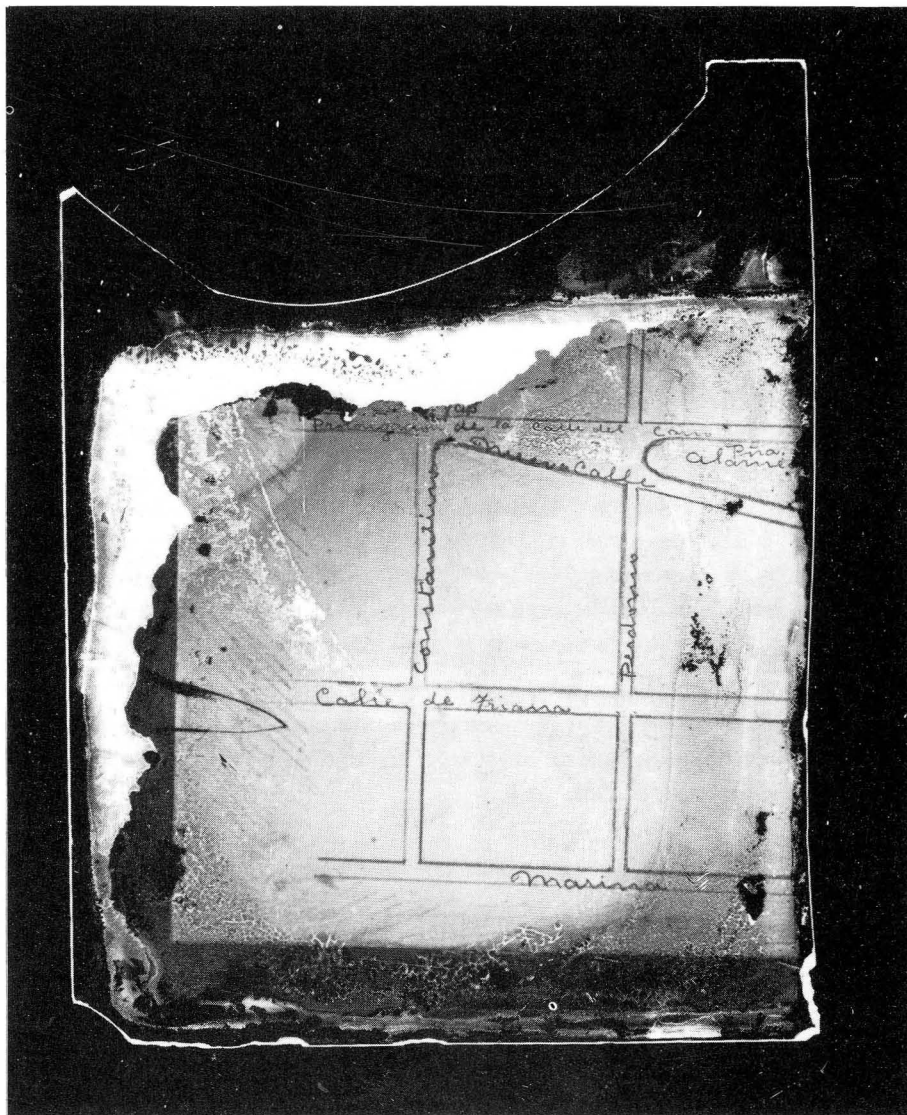
La placa de unas dimensiones de 9,7 × 12,8 cm. parece ser una parte, aproximadamente la mitad, de la completa. Tiene recortada la imagen, por la pérdida de la emulsión en un 20% de su superficie.

Afortunadamente, la denominación de las calles, escrita correctamente y de manera legible nos sitúa ante la propuesta de apertura de una calle que arranca desde el encuentro de la Plaza de San Bernardo con la calle Constantino. La nueva calle se abre sobre la denominada prolongación de Cano (actual Viera y Clavijo), con un radio de giro de unos 17° y transforma las manzanas existentes entre esta calle y la de Triana.

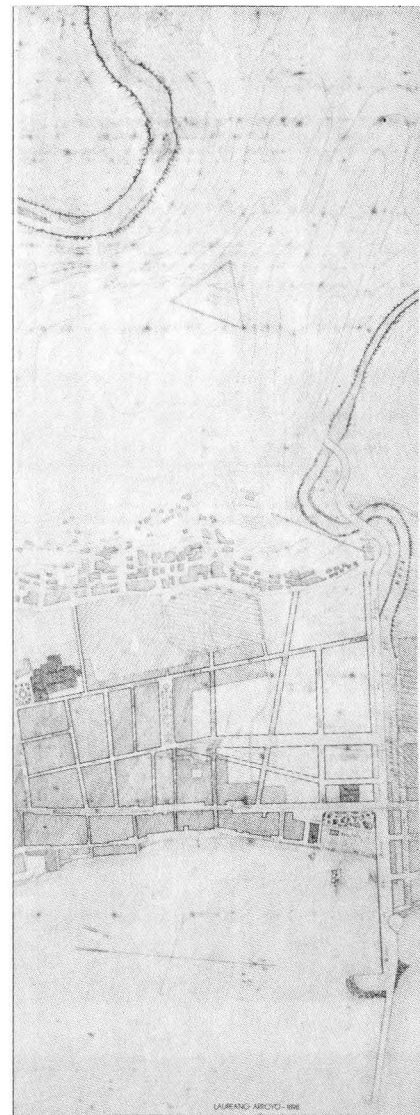
Debido al corte de la placa no podemos apreciar hacia donde se dirige esta calle propuesta; analizando los trazados podemos alcanzar algunas relaciones entre estos y la ciudad.

Para avanzar en este camino, tenemos que considerar que el trazado de las manzanas no es muy realista y difiere grandemente con los ángulos reales que estas tienen con la trama ortogonal que aquí aparece. Esto nos pone en la pista de la posible inexistencia de un plan de ensanche. Emparentando la placa con el Plano de Arroyo de 1898, encontramos que ya se intuye un trazado viario que coincide con el que hoy aparece construido, y que colmata el área de Triana en su totalidad.

Continuando el trazado de la calle vemos que esta se dirige hacia la calle Eduardo. Pero nos podemos preguntar que interés podía existir, mínima-mente serio, para conectar San Bernardo con Eduardo. Mas parece que fuera el parque de Santa Telmo el destino final, que esta calle, trasera del edificio de la Capitanía General. Por tanto la falta de una explicación que justifique el giro introducido en la trama urbana, giro que es insuficiente para alcanzar, si consideramos las deformaciones de las manzanas, a la calle de Triana, por la propia dimensión de estas, a no ser que el encuentro entre ambas calles se realizara pasado del parque, y lo que es lo mismo sobreponiéndose al edificio de la Capitanía, antes de su construcción. Podemos proponer por tanto un análisis sobre los documentos previos a la construcción de la Capitanía y verificamos que efectivamente se sostiene la teoría de que la nueva calle se dirigía hacia la Puerta de la ciudad.



Placa fotográfica. (9,7 × 12,8 cm.)



Plano de Laureano Arroyo, 1898. Triana.

Interpretar este análisis, nos pone ante la evidencia de que se pretendía unir la Plaza de Santa Ana, mediante un eje renovado, através de la Alameda de Colón, San Francisco, Plaza de San Bernardo, y la nueva calle con la carretera del Puerto de La Luz.

Claramente esta propuesta se contrapone con la definición cualificada de la calle de Triana y su futuro..

Estos años serán por tanto decisivos en la transformación de la ciudad y la consecución de la calle de Triana como eje del primer sistema del ensanche urbano, asentado sobre el nuevo trazado de alineaciones, como se ratifica en el proyecto del ingeniero León y Castillo, de 1868, para el Empalme de la Calle Mayor de Triana con la Carretera General del Puerto de La Luz, en la que Triana aparece como la pieza decisiva en el cambio del orden urbano propugnado en la propuesta fotográfica.

Acercándonos a los contenidos que expresa la apertura de la nueva calle, vemos que estaba constituida cuidadosamente, no solo como una subdivisión de manzanas, sino que se incluía una “pequeña alameda”, que enriquecía el espacio y ensanchaba la calle, monumentalizando el recorrido con un sistema muy similar, porque nos lo recuerda, al de la Alameda de Colón a otra escala.

La especulación hasta aquí desarrollada entra en cierto modo dentro del campo de la ficción, pues por el momento resulta prácticamente imposible fechar la placa, dada la falta de un compendio completo de la ortografía urbanística de nuestra ciudad.

I. LA CIUDAD, EL MAR Y EL PUERTO

La isla de Gran Canaria —llamada en ocasiones “continente en miniatura”— se asoma al mar por los cuatro costados, como corresponde a su configuración geográfica.

Como el resto de las otras islas del archipiélago canario ha permanecido hasta hace, prácticamente, 25-30 años en una situación histórica oscilante entre el ensimismamiento y la apertura al mundo exterior. Esta dualidad circunstancial del pequeño universo insular fue captada con agudeza por los historiadores franceses Luciano Febvre y Ferdinand Braudel en más de un apunte y monografía salidos de la pluma de los dos egregios autores.

Las islas, según ellos, habrían sido modelo de reductos anacrónicos en el plano socio-económico y mental, al tiempo que porosas membranas necesitadas de dilatación para lograr sobrevivir con desahogo. Desde hace un siglo y medio, esta dualidad insular sufrió transformaciones de resultas, a su vez de las transformaciones generales operadas por la revolución industrial y tecnológica del hemisferio occidental; pero hasta 1945-50 aquélla no desaparecería como rasgo constante de la insularidad. Los cambios que se han registrado en los medios de comunicación —en particular en el terreno de la aviación intercontinental—, no ha hecho sino asimilar las islas y su estilo de vida al continente europeo, al que están muy estrechamente vinculada por la lengua, cultura y administración, si no por vecindad territorial. Este fenómeno, sin embargo, data de hace un tercio de siglo y, hasta entonces, repliegue defensivo y acomodo se habrían dado cita con la imperiosa necesidad de salir al exterior o de abrir las membranas porosas de las islas a los visitantes de otras latitudes.

Gran Canaria no ha sido excepción a este juego pendular de constantes históricas. La ciudad de Las Palmas, capital de la isla desde la fundación de un campamento militar en las cercanías de la margen derecha del barranco Guiniguada (1478), ha sido la membrana porosa de la isla por excelencia.

No en vano el mar ha estado batiendo su litoral desde hace siglos; ha estado tocando a sus puertas —en Vegueta y en Triana— desde los orígenes fundacionales del Real de Las Palmas. Y nada extraño resulta que Tomás Morales, poeta modernista por excelencia, recogiera el maridaje de la ciudad y el mar en los conocidos versos:

*El mar es como un viejo camarada de infancia
a quien estoy unido con un salvaje amor;
yo respiré de niño, su salobre fragancia;
y aún llevo en mis oídos su bárbaro fragor.*

Ahora bien, la ciudad de Las Palmas empezó a sentir la necesidad de un ensanche que rebasara el perímetro histórico en que había quedado recluida desde el siglo XVII.

El plano de la ciudad dibujado por Antonio Pereira Pacheco y Ruiz —amén de otras fuentes gráficas y documentales— nos ha dejado un testimonio precioso de la configuración bicéfala de Las Palmas hacia 1830. A una parte del Guiniguada, la levítica, doctoral y coventual Vegueta; a otra, el castrense y mercantil barrio de Triana.

El viejo muelle de Las Palmas, sito en la caleta de San Telmo, era un punto vital para cumplir la función osmótica que requería una ciudad que se desperezaba lentamente de su repliegue inveterado. La afluencia de veleros —viejas polacras y bergantines de nueva factura avanzada—, la creciente actividad artesanal de los astilleros, el tráfico mercantil y el proceso desamortizador se solaparon con tal intensidad hacia finales de la primera mitad del siglo XIX, que autoridades y población involucradas en el proceso transformador de la ciudad vislumbraron que el futuro de Las Palmas dependía con mucho de su puerto.

Hacia 1850, la cuestión palpitante en los medios públicos de la urbe era saber si el muelle concebido por el ingeniero-jefe de la provincia de Canarias, Francisco Clavijo y Pló, habría de ser concluido con la ayuda financiera del Estado español y de la Junta de Comercio de Las Palmas; o si, por el contrario, no construyéndose el muelle proyectado en la bahía de las Isletas, habría de permanecer la ciudad dependiendo del antiguo de San Telmo, batido con inusitada solicitud por el oleaje del mar.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, concurso de factores —precedentes, unos, de la misma sociedad laspalmeñas, insular; otros, de extracción foránea, tanto peninsular como europea— se concitaron para que el proyecto de puerto en la bahía de las Isletas pasara a ser realidad.

No fue un salto en el vacío, sino un pulso del hombre con los obstáculos, lo que permitió a Las Palmas contar con un Puerto de Refugio en La Luz.

II. EL PUERTO DE REFUGIO EN LA LUZ.

En los años cincuenta tienen lugar acontecimientos decisivos para el entendimiento del problema portuario que tenía planteado Las Palmas.

De una parte, el puerto, en San Telmo, fue considerado de interés general. Es decir, que sus obras podían acogerse a la financiación del Estado

español. El ingeniero civil Juan León y Castillo apostó, en principio, por el impulso y acabamiento de esta solución; aunque, años más tarde, acometió la proyección del Puerto de Refugio en La Luz, o sea en la bahía de las Isletas.

De otra, el gobierno español terminó por entender la bondad de una ley de Puertos Francos para Canarias —extensiva luego a las plazas de Cueta y Melilla en el norte de Africa— en Julio de 1852. Parece pues, por un momento, que los intereses insulares son bien acogidos por la administración central y que ésta está dispuesta a impulsar aquéllos en la medida de sus posibilidades y en tanto en cuanto caen también dentro de su competencia.

Así como la aplicación de la Ley de Puertos Francos fue un hecho histórico irreversible (no obstante los obstáculos surgidos y las cortapisas que sufrieron), hasta el punto de caracterizar, en el futuro, el régimen económico-fiscal del archipiélago de modo muy diferenciado dentro del panorama del Estado español contemporáneo, la construcción de un puerto moderno en la ciudad de Las Palmas —por el contrario— constituyó un capítulo histórico lleno de contradicciones y desajustes.

Tanto los munícipes de Las Palmas, caso de López Botas, como instituciones de significado cuño “patriota” y librecambista, caso de la Real Sociedad Económica, articularon a principios de los sesenta, una campaña de resonancia ciudadana que tuvo ecos en la Villa y Corte y estuvo destinada a que el futuro puerto de la capital grancanaria no fuera un mero complemento del malhadado existente en San Telmo, sino un puerto atlántico que, acogido a la nueva ley de Bravo Murillo, permitiera recalar en su seno a las naves en tránsito con el fomento correspondiente del comercio local. Aquél fue el signo de los tiempos y por el quedaría marcado el Puerto de Refugio, como se verá pronto.

La prosperidad comercial de Gran Canaria, basada entonces en la exportación de la grana de la conchinilla (*Opuntia Vulgaris*), abocaba a la isla, y a la ciudad de Las Palmas, a un intercambio mercantil intenso, por vía marítima, con los puertos de destino de la mercancía. Y viceversa, las franquicias empezaron pronto a generar un aumento de la importación —sometida sólo a la figura de los arbitrios locales— que no tardaría en hacer de la ciudad un pequeño emporio comercial en la zona de su emplazamiento geográfico, compitiendo con Santa Cruz de Tenerife, capital por entonces de la provincia única de Canarias.

Las contradicciones y desajustes antes aludidos prosiguieron, sin embargo; ello hizo que el tema del puerto entrara en un *impasse* desesperanzador a lo

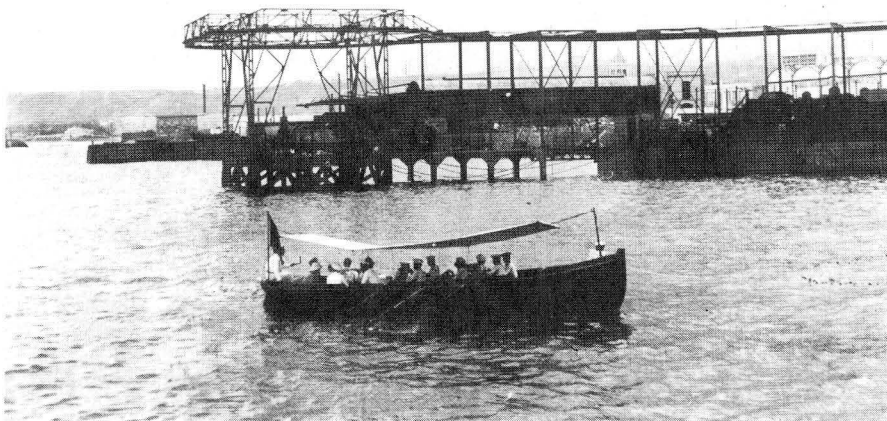
largo del decenio de los setenta. Ocurrió entonces que los legisladores de la Restauración promulgaron la denominada *Ley de Puertos* (Mayo, 1880). Era un intento de actualizar la legislación vigente, de muchos años atrás, en lo concerniente a la materia.

El artículo 15 de la Ley rezaba como sigue:

“Se consideran puertos de interés general los destinados especialmente a fondeaderos, depósitos mercantiles, carga y descarga de los buques que se emplean en la industria y comercio marítimo, cuando el que se verifique por estos puertos puedan interesar a varias provincias y se hallen en comunicación directa con los principales centros de producción de España”.

El único puerto del archipiélago que cayó bajo el ámbito de este artículo fue el de Santa Cruz de Tenerife. Ahora bien, desde el momento que la ley de 1880 había especificado que “son también de interés general los denominados de refugio por su situación y condiciones especiales de capacidad, seguridad y abrigo en los temporales”, las fuerzas vivas de Las Palmas no cejaron en su determinación de conseguir para el Puerto de La Luz la consideración oportuna —Puerto de Refugio— al amparo de la legislación. Ello significaba, en consecuencia, la ruina del puerto de San Telmo.

Muelle y tinglado para el “Carbonero” de buques. Santa Catalina.



Los acontecimientos se concatenaron a partir de entonces de manera favorable a las peticiones laspalmeñas. La historia no obedece con ceguera de causa efecto y obedeciendo a mecanismos determinantes —como se ha dicho de un tiempo acá con acierto para neutralizar la poderosa corriente teleológica y mecanicista que ha impregnado, abierta o subrepticamente, el discurso de tantos historiadores—. Sin embargo, hay coyunturas en las que parece como si el empeño de la voluntad humana floreciera con rapidez después de un largo y amargo calvario. Entre 1881-83 se produjo una de aquellas coyunturas de la historia insular que pareció ser fruto de la necesidad más que del azar. Véamos qué sucedió.

En Febrero de 1881, una crisis de gobierno en Madrid dió al traste con el gabinete conservador presidido por Cánovas del Castillo. Sagasta, cabeza de las filas integrantes del partido liberal formó nuevo gobierno y asignó a Fernando León y Castillo —diputado en el Congreso de la nación por Guía de Gran Canaria— la cartera del Ministerio de Ultramar.

Es a partir de Abril de 1881 cuando empezaron a repercutir las medidas propulsoras del puerto de Las Palmas. Primero se aprobó la creación de una Junta de Obras y se cursó el encargo de presentar un proyecto de Puerto de Refugio en la Luz. Al cabo de seis meses, el Subgobernador de Canarias —con sede en Las Palmas— remitió a Madrid un proyecto más perfilado del que era autor Juan León y Castillo, hermano del Ministro (23 de Noviembre de 1881). Y en cuatro meses escasos (Marzo, 1882) una Real Orden aprobaba el proyecto del ingeniero-jefe de Las Palmas después de haber sido dictaminado favorablemente en la Junta Consultiva de Caminos Canales y Puertos de Madrid. La promulgación de la ley declarando Puerto de Refugio al de la Luz, en la bahía de las Isletas, y la inmediata orden de que fuera el Estado español el encargado de acometer los gastos de su construcción, cuenta tenida de su reconocido interés general, dan una imagen clara de como puede surtir efecto una presión favorable a determinada causa desde la capital del Estado. Al menos en la concepción y práctica de centralismo administrativo que ha prevalecido en España desde el régimen de la Restauración hasta 1975, con la breve y titubeante excepción del paréntesis de la Segunda República.

Aquella presión ejercida desde Madrid, ¿de dónde podía provenir sino de la mano de Fernando León y Castillo, a la sazón en el apogeo de su carrera política, y antes —por tanto— de iniciar su trayectoria diplomática en la Embajada de España en París en 1887. Cierzo es que los agentes de la historia son múltiples y los intereses en juego complejos, pero no parece sensato querer

eliminar capciosamente el grado de protagonismo —¿mucho, poco?— que en circunstancias determinadas han tenido ciertas individualidades en el variopinto abanico de la historia pasada o presente. Otra cosa es el juicio que merezca a la posteridad el peso de la intervención individual —o de determinadas minorías— en el decurso de los acontecimientos que se trata de sopesar. Aquí, cada cual puede— y debe —entender con buen juicio y documentación metódica; lo que no es de recibo ya, es el apriorismo sistemático y el enfoque sectario que tanto mutila la realidad histórica.

En suma, el acelerado proceso legislativo, técnico y político que condujo al inicio de las obras del Puerto de Refugio en la Luz, pasó por la subasta previa a las mismas en Madrid. En Septiembre de 1882, la firma *Swanston and Company* de Londres remató la licitación —y aquí hacen acto de aparición “los ingleses en Las Palmas”, *leit-motiv* al que habrá que volver un poco más adelante. El 26 de Febrero de 1883 fueron iniciadas las obras del codiciado proyecto.

A las excelentes condiciones naturales de la bahía de las Isletas, se sumó la construcción de un dique de abrigo y de un muelle de atraque trazado en perpendicular a aquél. Pequeños muelles para las compañías concesionarias —casi todas extranjeras— vinieron a redondear la realización del proyecto, cuyos avatares sólo hicieron posible su terminación avanzado el mes de Agosto de 1902. La ampliación del Puerto de Refugio de La Luz se proseguiría a lo largo del siglo XX, hasta llegar a la configuración y dotación de que dispone en la actualidad.

Con su construcción cobró materialidad un anhelo cívico canalizador de los intereses económicos de capas sociales burguesas en Las Palmas. La navegación internacional en aguas del Atlántico oriental encontró en La Luz-Port una escala de valor logístico inmejorable. En vigor, los pabellones de Europa habían concentrado su puerto de escala por excelencia. El crecimiento exponencial de barcos atracados, de servicios prestados y de mercancías transactadas alcanzó su cima en vísperas del estadillo de la Primera Guerra Mundial.

Nadie como Domingo Rivero ha sabido captar la atmósfera de cambio histórico en torno al tema del Puerto de la ciudad La Palmas durante los decenios en que constituyó la “cuestión palpitante” de Gran Canaria:

*Cuando el sol de la tarde sus rayos amortigue
y el muelle en sombra deja sus pálidos reflejos,
por las aceras toscas de la explanada antigua,
siguiendo su costumbre, van llegando los viejos.*

*Desde ese muelle —anhelo de tres generaciones—
en otros tiempos vieron, sobre la azul llanura,
cruzar las blancas velas de las embarcaciones
como un presagio humilde de la ciudad futura.*

*Y hoy, desde el viejo muelle, silencioso y desierto,
miran con turbios ojos salir del nuevo puerto
para Marsella, Londres, Hamburgo o Liverpool,
en vez de los pequeños veleros de otros días,
vapores poderosos que exportan mercancías
y manchan de humo negro el horizonte azul.*

III. LOS INGLESES DE LAS PALMAS Y EL PUERTO.

Los habitantes de las Islas Británicas había merodeado con frecuencia por las costas de Canarias en siglos ya remotos cuando se inició su más reciente implantación en Tenerife y Gran Canaria. El Almirante Nelson incluido intentó “recalar” en Tenerife en 1799, pero el empeño le costó un brazo y a la flota de su pabellón un revés moral.

Cuando se inició la segunda mitad del siglo XIX, el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda constituía una potencia de primer orden en la esfera de las relaciones internacionales.

Los fundamentos de su ostentación eran la flota y el comercio exterior. La primera garantizaba el aumento y rentabilidad del segundo; y éste —a su vez— era incomprensible sin el primero, dada la condición insular del Estado nacional británico.

Convertido en taller industrial del mundo, el Reino Unido fue la más avanzada máquina tecnológica del hemisferio occidental hasta aquella segunda mitad del siglo XIX. La concurrencia de otras potencias dejó en desventaja a la metropoli y a su Imperio a principios del siglo XX.

Cuenta tenida que hacia 1880 todas las potencias europeas habían emprendido una carrera de velocidad para apropiarse del resto del mundo —directa o indirectamente—, y cuenta tenida también que el continente de Africa había entrado a formar parte de la expansión imperialista muy particularmente, no puede sorprender a nadie que los ingleses volvieran a frecuentar Canarias con asiduidad.

Desde siglos atrás había habido familias británicas en el Puerto de la Cruz y en La Orotava. A principios del siglo XIX, los Blandy (arraigados también a Funchal), los Wood y Miller sentaron sus reales en Las Palmas.

La sed de prosperidad, servida por la densidad del circuito comercial británico, atrajeron a Canarias a varias familias inglesas.

De hecho, las “Atlantic Islands”, como habían denominado ellos a los archipiélagos hispano-portugueses desde tiempo inmemorial, se hallaban situadas en lo que un texto inglés muy revelador bautizaba con el término de “Gran Círculo”, que extendiéndose desde la salida del Canal de la Mancha, pasaría a lo largo del Cabo Finisterre y la espalda del noroeste de Africa a través de Las Palmas en Gran Canaria. Las Canarias, en su conjunto, se encontrarían situadas en una intersección marítima en la que convergerían el tráfico procedente del Mediterráneo y de las costas españolas y magrebíes.

Un archipiélago así situado, no podía ser indiferente al Reino Unido cuando la navegación incorporó a sus unidades el casco de acero y la tracción a vapor. Las grandes compañías navieras de Londres y Liverpool tuvieron que establecer casas carboneras en todos los puntos del globo a los que eran fletados sus buques; el precioso mineral permitía a las grandes unidades flotantes la garantía de una travesía segura hasta el siguiente puerto de destino.

Tan sólo en los archipiélagos hispano-portugueses, las “Atlantic Islands”, había abierto la *Cory Brothers and Co.*, los siguientes depósitos de carbón: Las Palmas, Madeira, Fayal, San Miguel (Azores), San Vicente (Cabo Verde) y Tenerife. La construcción del Puerto de Refugio en la Luz no pasó desapercibida a los medios marítimos-comerciales del Reino Unido.

No en vano había sido la firma Swanston la rematadora de la subasta de las obras del puerto grancanario. No en vano un magnate a la usanza —Alfred L. Jones— había fundado la *Gran Canary Coaling, Co.*, en estrecha asociación con las posesiones británicas en el Africa occidental. El *Bank of British West Africa* venía a cerrar la red tendida por Jones en torno al puerto de La Luz desde 1884.

Esta función de puerto de escala fue la que dió a La Luz-Port el auge consabido en términos de arqueo, tonelaje y transacciones entre 1885-1913. Los buques de pabellón británico, en elevado porcentaje, transportaban el carbón de Gales a las casas carboneras del Puerto de La Luz para facilitar el avituallamiento de las unidades en tránsito; muchos otros buques, de diferentes pabellones, abastecían al mercado canario y permitían la exportación de los nuevos frutos —tomates, plátanos y papas—.

Puede decirse, sin temor a desorbitar el balance de la contraprestación anglo-canaria, que las islas fueron utilizadas como punto de apoyo para

beneficio de la navegación y comercio exterior británicos, pero Canarias —a su vez— percibió el “pinchazo”, la punción modernizadora que la involucraría lentamente, en principio, con ritmo más acelerado, después, en el circuito de intereses internacional.

El Puerto de Refugio en La Luz ofrecía, ya entrado el siglo XX, un panorama de avance tecnológico que vino de mano extranjera, británica. El material flotante del puerto que se describe acto seguido —casi todo importado desde el Reino Unido— transmite la dualidad en vías de configuración, entre el núcleo urbano Puerto-Las Palmas y el resto de la Isla:

“Este material flotante se compone de 16 remolcadores con un conjunto de 2.800 HP. de potencia; 14 falúas, de las cuales algunas se emplean en su turno en el servicio público; 10 aljibes con capacidad para 22.810 toneladas de carga; 1 pontón con capacidad para 6.500 toneladas de carbón; 2 grúas flotantes con cuchara automática para carbón; 5 gabarras “Islas” con calderas y plumas para la manipulación de cargas, y 2 gabarras provistas de potentes plumas bombas y todo el más perfecto material de salvamento y contra incendios”.

En cambio, el interior de la Isla, en los pueblos y aldeas de la costa y medianías, continuaba bastante sumergido en la tónica rural acusada que conservó hasta 1950, aproximadamente. En suma, la isla como laboratorio de trasplantes y membrana porosa, al tiempo que reducto de anacronismo: es ésta ecuación final que se desprende de la empirie histórica canaria.

Ahora bien, no sería justo concluir el tema de los ingleses en el Puerto de La Luz sin hacer alusión al efecto difusor de su presencia en otros puntos geográficos de la Isla; en concreto en Las Palmas y en los Arenales que se extendían desde la Portada de Triana hasta las Alcaravaneras.

Si la presencia británica en la Luz-Port supuso, de una parte, la vinculación comercial de Gran Canaria al mercado internacional y el espoleamiento de la burguesía comercial (los Bosch y Sintes, los Curbelo, los Orives, etc.), la pene tración inglesa en el terreno turístico, de otra, alteró parcialmente la urbanización de la ciudad y aportó al sedimento local una capa de extranjería, producto de decenios de convivencia anglo-canaria.

La construcción de hoteles ingleses en Gran Canaria se inició con todos aquellos que se fabricaron a lo largo de la naciente courbanización entre el Puerto y Las Palmas.



Los Duques de York en Las Palmas.
(10-11 de Enero de 1907).

En 1890 se inauguró el hotel Santa Catalina situado en medio del Parque Doramas, teatro que fue de ceremonias, galas y actos “cívicos” de la colonia residente. Le siguió el Hotel Metropole, inmortalizado por Alonso Quesada en *Las inquietudes del Hall*; El Atlántico y el Bella Vista colindaban con la Iglesia Anglicana y el Club Británico, respectivamente. En Las Palmas y en el interior de la isla (Tafira y Monte de los Lentiscos) hubo hoteles y residencias poblados de ciudadanos británicos anhelantes del “invierno atlántico, la estación templada y luminosa del turismo y de la invasión tuberculosa universal”, como escribiera Alonso Quesada con aquella mezcla de ternura y desdén con que se refirió a sus congéneres.

Nadie como Alonso Quesada, ciertamente, supo captar la atmósfera íntima de la colonia británica en Las Palmas durante sus decenios de apogeo (1900-1930). Su condición de contable en una casa consignataria (*Elder Dempster*) y Jefe de Cartera, por último (*Bank of British West Africa*), le permitió observar desde dentro —incluso en su dimensión social— a decenas de miembros de la colonia.

“Y recordando los ingleses” —escribió en un pasaje de prosa cargada de humor irónico —“las eminencias que pasaron antes por la colonia, ungiendo el Hall (del Hotel Metropole) de un solemne prestigio de abadía... Lord Irving, gran africanista, miembro del cuarto privado del Rey. Estuvo dos horas y fue como si el Hall se encharolara. Recordaron a Sir Archibaldo, el naviero brutal que había extendido el cheque más grande del mundo para comprar una compañía de vapores; a Mr. Cohen, el explorador... Oh, ese Mr. Cohen, qué noches de terrible escalofrío hizo pasar al Hall contando sus aventuras en East-Africa”.

Es decir, que el eje Las Palmas-Puerto-Tafira-Monte Lentiscal, fue un importante asidero, polivalente, para la colonia británica instalada en una de las “Atlantic Islands”. En conclusión: sin tener en cuenta el papel pionero que jugó en la economía portuaria, y en el sistema económico y clima social de Gran Canaria y Las Palmas, quedará siempre manco cualquier cuadro histórico y relato de costumbres de antaño que intente recuperar como eran y como se conurbaron el Puerto de La Luz y la ciudad de Las Palmas entorno al novecientos.

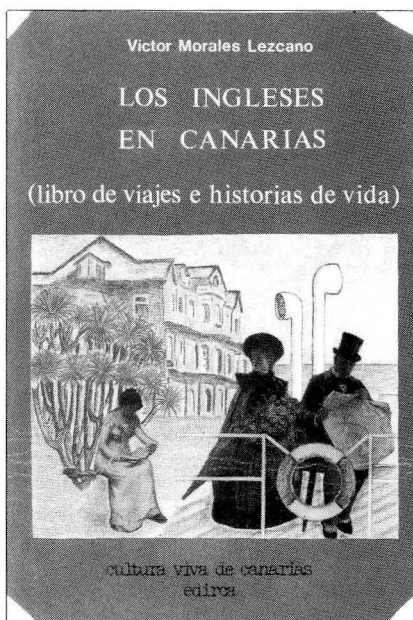
El período de enteguerras (1919-39) permitió al Puerto de la Luz una configuración cuasi definitiva. La conurbación con Las Palmas se llevó a término más o menos felizmente. Mientras que los ingleses siguieron afluyendo en tránsito —buques de la Yeoward, más tarde los Castle— o predestinados a

residir y a morir en la isla (¿Por qué, si no, hay por separado un “Cementerio de los Ingleses” próximo al barrio de San José en Las Palmas?).

El tema de la presencia británica en Las Palmas, el alcance de su papel innovador en el mundo empresarial y en la industria hotelera, la función de relación desempeñada en el comercio de exportación-importación, el espoleamiento que supuso para la naciente burguesía mercantil surgida al socaire del Puerto de Refugio en La Luz (hasta el punto de plantearse situaciones de rivalidad) —constituye uno de los más apasionantes capítulos de la modernidad insular.

El tema ha sido iluminado actualmente con varias monografías, algunas de las cuales se citan en la breve relación bibliográfica que se adjunta a continuación. Sigue, sin embargo, pendiente de acabamiento en una obra de síntesis que logre atar los cabos sueltos. Y como ya se ha sugerido en otra parte, la novela —río, la saga de los ingleses del Puerto y de Las Palmas, sigue siendo un desiderátum más que una realidad literaria. Quizás sea tarde para ello, quizá surja quien atesore la memoria del pasado en las páginas de un relato definitivo... quizá pueda llevarse al cine, o a su nueva y doméstica versión —la televisión.

Y ello, antes de que la mutación social y económica de Canarias en curso, se acelere aún más y nos sea posible encontrar todavía huellas de un pasado reciente que, por mor de un presente tan vertiginoso como el que vivimos, aparezca con fisonomía arqueológica a futuras generaciones del archipiélago.



Un título y una portada evocadores del puerto, los ingleses y el influjo del turismo europeo en Las Palmas.

BIBLIOGRAFIA

a) MEMORIAS

LEON Y CASTILLO, F., *Mis Tiempos*. Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1978, 2 vs.

MORENO RAMOS, J. Cirilo, *De los puertos de Las Palmas y La Luz y otras historias. La ciudad de Las Palmas en la última mitad del siglo XIX*. Ed. del Gabinete Literario, con una nota preliminar de S. BENITEZ PADILLA, 1947.

NAVARRO, D.J., *Recuerdos de un noventón. Memorias de lo que fue la ciudad de Las Palmas a principios de siglo y de los usos y costumbres de sus habitantes*. Ed. La Provincia, 1931.

RODRIGUEZ DORESTE, J., *Memorias de un hijo del siglo*. Caja Insular de Ahorros de Canarias, 1988.

b) MONOGRAFIAS.

DAVIES, P.N., *The Trade Makers. Elder Dempster in West Africa: 1852-1972*. Allen and Unwin Ltd., 2ª ed., 1980.

HERRERA PIQUE, A., *La ciudad de Las Palmas. Noticia histórica de su urbanización*. Ed. del Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas, 1978.

MARTIN GALAN, F., *La formación de Las Palmas: ciudad y puerto. Cinco siglos de evolución*. Ed. de la Junta de Obras del Puerto, 1984.

MORALES LEZCANO, V., *Los Ingleses en Canarias. (Libro de viajes e historias de vida)*, Edirca, 1986.

QUINTANA NAVARRO, F., *Barcos, negocios y burgueses en el Puerto de La Luz: 1883-1913*. CIES, Caja Insular de Ahorros de Canarias, 1985.

c) PRENSA

Hay dos recientes sueltos sobre los temas aquí tratados que aparecieron en CANARIAS 7 ('Entre el muelle de Las Palmas y el Puerto', 26-II-1983; y 'Los Ingleses y Canarias', (20-X-1986).

Por su parte, AGUAYRO, Boletín Informativo de la Caja Insular de Ahorros, dedicó el número 146 de Marzo-Abril, 1983, al "Primer Centenario del Puerto de La Luz", centenario que el autor de estas líneas alentó cuanto pudo en su momento.

El modo extravagante y sofisticado con que el pintor Néstor ha querido autorretratarse en el *Epitalamio* no sólo determina el contenido simbólico de este cuadro sino que es dicho contenido. En el arte no hay qué sin cómo. es el énfasis aristocrático lo que me interesa estudiar en esta figuración alusiva: Néstor se imagina a sí mismo como un príncipe que celebra sus bodas con el arte. ¿Cuáles son las referencias culturales —me pregunto— que desencadenaron en él este mecanismo de autoidealización? Y, aunque semejante sublimación de la figura del artista no puede decirse que fuese un ejemplo aislado en la iconografía literaria y pictórica del simbolismo¹, ¿no es cierto, sin embargo, que la complejidad de las referencias simbólicas del *Epitalamio*, y de otras obras de Néstor, merece un tratamiento crítico que trascienda los tópicos de la moda decadentista que ha convertido a este pintor en uno de sus héroes, o en uno de sus mártires —si se tiene en cuenta su condición de homoesexual—, simplificado de modo lamentable el sentido de su arte? Los peores enemigos de los grandes artistas son, aunque parezca paradójico, no solo sus epígonos, que se empeñan vanamente en seguir sus estelas, sino también sus admiradores, pasivos y devotos, que al rendirles culto como si fuesen ídolos, ensucian sus imágenes, por causa del incienso que queman sin cesar bajo sus altares.

La estrategia hermenéutica que aplicó para desvelar el simbolismo de este cuadro del pintor Néstor descansa sobre el siguiente texto de Hegel:

*“En los retratos de Van Dyck, por ejemplo, particularmente cuando la posición de la figura no está del todo de frente, sino algo de costado, el marco se me presenta como la puerta del mundo, por la cual el hombre ingresa en él. Por consiguiente, si los individuos no son ya en sí mismos algo perfecto y completo, como los santos, los ángeles, etc., y pueden devenir interesantes sólo a través de la determinación de un estado de circunstancias singulares, una acción particular, resulta inapropiado representarlos como figuras autónomas”*².

Este autorretrato es el documento que franquea a Néstor la entrada en el mundo. El sello aristocrático de su pose viene dado por la similitud con las figuras de los nobles ingleses o genoveses retratados por Van Dyck: porte distinguido con el rostro ligeramente ladeado y el brazo apoyado con displicencia sobre una columna. La actitud es ambigua, pues aunque su pierna izquierda aparece adelantada, como intentando dar un paso hacia nosotros, todo su cuerpo descansa sobre su otra pierna, dando la impresión de que no quiere desprenderse del fondo de arquitectura palaciega que se abre a sus

1 Véase la descripción que Apollinaire, el gran apologeta de los movimientos artísticos de vanguardia, hace de un cuadro simbolista que contemplo en el Salón de Otoño de 1911: “(...) me dirigí ayer a la sala 9, donde hay que reseñar un asombroso *Nocturne* de M. Ad. Faugeron. En él se ve una ninfa, unos personajes de la comedia italiana, todos en un parque de *fête galante*, mientras que a la izquierda M. Henri de Régnier [escritor simbolista tardío, que estuvo activo hasta 1928 y cuyo estilo revela el ocaso de esta tendencia literaria] avanza resueltamente en la noche, dándole el brazo a dos damas modernas que significan sin ninguna duda, la escuela parnasiana y la escuela simbolista. Alegoría cuya tristeza no deja de ser un poco burlesca”.

Apollinaire: *Cronique d'Art*, Gallimard, p. 225. Sobre un tema similar el pintor ginebrino Carlos Schwabe nos ha dejado una acuarela, fechada en 1901-1902, cuyo título es: *Mattrimonio del poeta y de la musa*.

2 Hegel: *Estética*, siglo XX, Buenos Aires, vol. 7, p. 107.

espaldas. La forma semicircular de la terraza lo protege de las agresiones del mundo; es una concha que entreabre sus valvas para enseñar fugazmente su perla. Néstor no quiere autorretratarse como un ser autónomo. La imagen del hombre —sigo a Hegel— sólo deviene interesante cuando se presenta definida por sus circunstancias vitales. El retrato exhibe la interioridad del hombre, pero no directamente sino reflejada en el mundo, exteriorizada en los objetos, los cuerpos, las arquitecturas, las vestimentas, etc. Sin embargo, el sentido de esta autorrepresentación sólo es comprensible como proyección del deseo, porque cuando Néstor dice “éste soy yo”, en realidad está diciendo “éste quiero ser yo”. El sujeto real (definido en el retrato histórico por una serie de convenciones que reflejaban su posición en la sociedad) da paso al sujeto deseante (que no está de acuerdo con la sociedad en que vive ni con el tiempo histórico que le ha tocado vivir, que ni siquiera está de acuerdo consigo mismo).

Néstor sacraliza en el *Epitalamio* el significado del arte como oficio. Se trata, sin duda, de una forma simbólica de contrarrestar el sentido antiespiritual que las relaciones de intercambio han asignado a la práctica del arte en la sociedad capitalista. Cuando la aureola de santidad cae de la cabeza de los artistas, éstos (sobre todo los simbolistas), haciendo del arte una religión pretenden que su actividad se inscriba en la esfera de lo sagrado. La separación de lo sagrado y lo profano había sido la condición esencial de la experiencia religiosa en el pretérito. En las sociedades mágicas el acceso a lo sagrado exigía una iniciación. Pues bien, si el reino de la belleza es algo sagrado, el artista para tener acceso a él debe pasar por un rito de iniciación. Así pues, al representarse en el acto de ingresar en el mundo del arte, Néstor reproduce simbólicamente el sentido arcaico de su rito de paso. Su forma de entrar en mundo es, a mi juicio, algo más que una simple forma recurrente de entrar en escena; el acto representado tiene un carácter único e irrepetible, no es un gesto banal. Y, sin embargo, hay algo patético, por anacrónico, en este intento de casarse con la belleza, en tanto en cuanto ya lo bello ideal ha dejado de ser una noción normativa dotada de validez universal. Las tres gracias son fantasmas que salen del fondo de la historia, conjurados por el artista para protegerle de la fea y opaca apariencia del mundo moderno. La tribu civilizada asiste indiferente a este rito de iniciación a la belleza. Poco importa, pues lo que Néstor ha querido ofrecernos en este cuadro son las imágenes de una realidad que él ha soñado: las bodas imposibles de su efigie sublimada con la belleza ideal.

“*Quien no vivió antes de la Revolución no sabe lo que es la dulzura de vivir*”, decía el astuto Talleyrand, obispo de Autun, quien de este modo les recordaba a los ciudadanos franceses que ellos al haber eliminado los privilegios de la aristocracia y del alto clero también pusieron fin a una concepción estética de la vida y del arte que el nuevo orden burgués no podrá sustituir por nada mejor. Los artistas de finales del siglo XIX y principios del XX, habitantes de las grandes capitales donde el humo de las fábricas ennegrece los monumentos y el poder del dinero envilece las relaciones humanas, se imaginan cómo debió ser la dulzura del vivir antes de la revolución; sienten la nostalgia del antiguo régimen y sueñan. En los orígenes de esta reacción están los estudios sobre el rococó de los hermanos Goncourt (*El arte del siglo XVIII*, 1859-1975) y el Verlaine de las *Fêtes galantes* (1869). Era una reacción estética, pero la causa de la misma estaba en la sociedad. Este mundo es feo e injusto —pensaban ellos—, aquél también era injusto pero, hermoso y poético; el burgués desprecia al artista y de sus obras sólo le interesa el valor económico; mientras que el señor de antaño era un verdadero mecenas, cultivaba el trato con los artistas y amaba verdaderamente el arte. Así razonaban los estetas finiseculares, almas delicadas y sensibles que huían del bullicio vulgar de las calles y avenidas de la ciudad, donde la burguesía lo convierte todo en prosa común, para refugiarse en el ambiente silencioso y poético de los parques y jardines dieciochescos. “*Tout ce monde galant, ennemi de la prose (...)*”, decía el poeta simbolista Germaine Nouveau (*Style Luis XV*).

El *Epitalamio*, verdadero epítome del simbolismo decadentista de Néstor, fue pintado por éste con la intención de presentarlo en la *Exposition Universelle e Internationale de Bruxelles*, que se celebró en 1910. Seguidamente veremos cuál es la relación que liga a esta obra con Bruselas. Néstor quería triunfar a toda costa (y en esto algo hay de la ambición frustrada del artista provinciano) en una de las grandes capitales del movimiento modernista, por la que habían penetrado en Europa las nuevas tendencias estéticas inglesas (*prerrefaelismo*, *proto art-nouveau*, diseño de *arts and crafts*). La *Sociedad de los XX* (1884-1893) y la *Libre Estética* (1894-1914) habían jugado un papel decisivo en la génesis del simbolismo literario y pictórico europeos, sin olvidar la importancia que en esta capital ostentó el modernismo arquitectónico, con figuras tan señeras como Víctor Horta, Henry Van de Velde y Paul Hankar. Ciertamente es que, cuando se celebró la citada exposición universal la actividad artística de Bruselas había perdido el ímpetu y la originalidad que la caracterizó durante las tres décadas anteriores. Hay, así pues, algo patético en ese empeño de Néstor por triunfar en un ambiente artístico que se hallaba,

aunque él no lo supiera, en franco declive. En efecto, Néstor al pintar el *Epitalamio* tuvo presente cuál sería el juicio que sobre esta obra emitiese un público cosmopolita cuyo gusto se había formado por la contemplación de los exquisitos retratos de Whistler y Khnopff, los dibujos de Beardsley y las telas estampadas del taller de William Morris. De modo que, al ingresar en el mundo, Néstor pretendía al mismo tiempo que se le abrieran las puertas del éxito. Esta es la razón por la que el *Epitalamio* no fue pintado para un público canario, tampoco para el más sensible y preparado público catalán, y no es de extrañar que un sector de la crítica de Barcelona, ciudad a la que Néstor siempre estuvo muy vinculado, manifestase su rechazo a este cuadro³.

Era la sociedad elegante de Bruselas, y la de otras capitales europeas, que se daría cita en la Exposición Universal, la que habría de sancionar el valor de esta iniciación ritual que Néstor representó en sus esponsales imaginarios.

Cuatro siglos después de que los comerciantes flamencos afincados en Canarias recibiesen en pago por sus exportaciones de azúcar a Flandes primorosas tallas y tablas producidas en sus talleres, Néstor, demostrando cuán grande puede ser el efecto de la acción civilizadora, presenta en Bruselas un cuadro de grandes dimensiones que por su refinamiento aristocrático nada tiene que envidiar a las más selectas obras de la pintura modernista belga. ¿Quién diría en Bruselas que este cuadro había sido pintado en Canarias? ¿No hay algo de emulación provinciana en este empeño de Néstor? Su sueño decadentista y cosmopolita es, en cuanto a su propósito de excluir de las imágenes artísticas cualquier signo que hiciera referencia a la realidad cultural o paisajística de Canarias, paralelo al de los vanguardistas tinerfeños de *Gaceta de Arte*, pese a que los presupuestos estéticos de uno y de otros se hallasen tan lejanos, y siguieran estándolo después, cuando Néstor empezó a preocuparse por el paisaje insular, mientras que los redactores de *Gaceta* seguían fieles a su ideología de vanguardia.

Todas las referencias que Néstor selecciona en este cuadro obedecen al deseo de recrear el ambiente de un pintor de corte de los siglos XVII o XVIII. Ya hemos aludido al ejemplo de Van Dyck; pero no podemos olvidarnos de Rubens, modelo supremo del pintor cortesano que se codeaba con los reyes y llegó a amasar una gran fortuna. El mismo Rubens, orgulloso del status social que había alcanzado, se autorretrató en medio del jardín de su lujosa casa de Amberes⁴. Watteau Boucher o Fragonard serían, en tanto que figuras idealizadas de artistas que se identificaban con el espíritu aristocrático y elegante de la clientela para la que trabajan, los otros ejemplos seguidos por Néstor en la representación escenificada de sus bodas.

3 Según parece la razón aducida por el jurado catalán para rechazar el cuadro de Néstor eran sus dimensiones demasiado grandes (*massa gros de tamany*); aunque cabe pensar que el verdadero motivo fue más bien de índole moral, pues no creo que a nadie se le escapara el contenido pedofílico de dicha obra. La envidia de algunos artistas ante esta “descarada” autoglorificación alegórica también pudo haber intervenido en este rechazo inicial. De cualquier manera, Néstor contaba con buenos amigos en Barcelona, de modo que, saltándose estos reparos y reservas, el cuadro viajó finalmente a Bruselas (cfr. Pedro Almeida: *Néstor (1887-1938) Un canario cosmopolita*, Real Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, 1987, pp. 53 y ss.).

4 Estos autorretratos del Rubens en el “jardín del amor”, en tanto que postulaban la gloria mundana del artista, fueron objeto después del humor sarcástico de otro pintor belga, Ensor (1860-1949), quien en algunos de sus autorretratos parodió la figura triunfante y feliz de Rubens, pues era consciente de que en la sociedad burguesa, que desprecia y margina a los artistas, la postulación de la gloria mundana de éstos es un sarcasmo demasiado evidente. Néstor no se atrevió a ir tan lejos; él creía en la gloria del artista, pese a que no la representase de un modo verista e ingenuo, sino histriónico.

Uno de los inspiradores del prerrafaelismo, Walter Pater, incluyó en su libro *Retratos imaginarios* un relato breve sobre la figura de Antoine Watteau, titulado “*Un príncipe de los pintores de corte*”. ¿Lo leyó Néstor durante su estancia formativa en Inglaterra, cuando seguía los pasos de la hermandad prerrafaelista? Tal vez sí. Al menos eso hace pensar la descripción de la escena en que Watteau se pasea por los jardines del palacio de Luxemburgo, en una de cuyas alas se alojó temporalmente: “*Me parece verlo allí —dice el narrador imaginario de esta historia imaginaria, que no es otro que la propia hermana del pintor—, cuando al terminar el trabajo de su larga jornada estival gozaba de la fresca sombra de los solemnes árboles frondosos, cada uno de los cuales es un gran cortesano, bien que tengan un aire como de pertenecer a aquella abierta campiña sin casas que está más allá, donde se pone el sol*”. Asevera Mario Praz en el prólogo a la edición italiana de las *Vidas imaginarias* que un rasgo distintivo de los literatos simbolistas era la curiosa manía de esconder su personalidad real tras la imagen sublimada de ciertos personajes históricos con quienes se indetificaban, y a dicha manía la denominó “*travestismo o fregolismo*”. Sin duda, Néstor participaba de ella⁵. Aunque el *Epitalamio* fuese sólo el epítome de la fase decadentista y cosmopolita de Néstor, sin embargo parece que contribuyó a fijar ante los ojos de la crítica su posición estética. Así Eugenio d’Ors en el *Nuevo Glosario*⁶, al establecer un parangón entre pintores y poetas contemporáneos españoles, empareja a Néstor con Hoyos y Vinent, prototipo del literario decadentista y d’annunziano, que fundía en sus artificiosos relatos las poses aristocráticas de sus personajes con las referencias homosexuales, creando una amalgama de cursilería difícilmente superable.

En el parque de un suntuoso palacio el pintor, metamofoseado en príncipe, celebra su himeneo. Pero, ¿Con quién se casa? Antes identificábamos al personaje femenino, cuya mano enlaza Néstor amorosamente, con la alegoría de la belleza. No creo que esta interpretación sea desacertada, sin embargo, como sucede con muchas representaciones alegóricas, tras el significado ideal de la imagen suele ocultarse otro significado de carácter erótico. En este sentido hay un hecho revelador: sabemos que Néstor pintó primero a la “novia” adornada con un gran sombrero de plumas, y luego, disconforme tal vez con el efecto femenino que dicho sombrero produjo en el significado de la composición, lo borró, dándole de este modo a la figura de la desposada una apariencia ambigua: el pelo recogido tras la nuca, la glauca mirada ausente y el traje de noche verde esmeralda ceñido al cuerpo para resaltar su silueta ondulante, casi sin pechos. Es un andrógino. No quiero extenderme en glosar la importancia que esta figura del andrógino ostenta en la iconografía del

5 Mario Praz: “Introducción” a Walter Pater, *Ritratti immaginari*, Adelphi, Milano, 1980, p. 12.

6 Eugenio d’Ors: “Ut pictura poesis”, *Nuevo Glosario*, Aguilar, Madrid, 1949, vol. III, pp. 94 y 95.

simbolismo decadentista, tanto literario como pictórico, desde Jean Lorrain y Oscar Wilde hasta Gustave Moreau y Aubrey Beardsley. Baste señalar que, en este caso, las figuras masculina y femenina que posan enlazadas no constituyen dos seres diferentes. Se trata, a mi juicio, de un retrato doble de una misma persona. Aunque es evidente que ella no tiene los mismos rasgos que él, sí puede decirse, a poco que uno se fije, que su cuerpo y figura no son otra cosa que una representación idealizada del cuerpo y la figura —también idealizados pero de otro modo— del caballero que constituye el autorretrato del pintor.

La ambigüedad designa en el vocabulario freudiano lo que puede ser entendido doblemente, aquello que hace jugar dos sentidos —uno sobre otro— y, por extensión, aquello que proviene de un doble funcionamiento de la interpretación. No hay, por tanto, en esta representación una verdadera relación de alteridad; todo indica más bien que se trata de una pulsión autoerótica que permanecía oculta o reprimida y que se manifestó con todo el valor de una confesión casi sacramental en el acto de la boda. La pose estática y solemne de ambas figuras —que corresponden plenamente al *decorum* de una apoteosis— contrasta con el movimiento insinuante de las tres gracias. Y aunque ésta sería la lectura idealizada y alegórica que se desprende de la disposición de dicho grupo, sin embargo, al igual que sucedía con los novios, hay otra lectura que nos traslada a la esfera de la pulsión erótica; pues lo que parecen ser tres mitológicas gracias son en realidad tres efebos que, rodeados y casi aplastados por racimos de fruta, constituyen un símbolo del amor uranio que no se resigna a la tragedia de su esterilidad decretada por la naturaleza. (En la pintura de Néstor, véase el *Poema de la Tierra*, la relación homoerótica y el simbolismo de la fecundidad provocan, por el contraste de las imágenes respectivas, una emoción trágica, desgarrada y conflictiva, que no tolera, como en el mundo antiguo, ni la intervención de los dioses ni el recurso liberador de la catarsis). Así pues, a estos tres jovencitos imberbes les corresponde desencadenar el mecanismo de la relación erótica; ellos son a la vez el estímulo y el objeto del deseo; de tal manera que la pasividad autoerótica de los novios se ve modificada por esta “escandalosa” declaración de pedofilia, que, por cierto, constituye uno de los tópicos de toda la iconografía decadentista.

En la obra de Valle Inclán, y más concretamente en su etapa modernista y d’annuziana, reside otra de las claves literarias que puede servirnos para desentrañar la iconografía compleja y ambigua de este cuadro, cuyo título, *Epitalamio*, es homónimo (y no por casualidad) al de un libro en prosa del primer Valle. Sin embargo, entre los pintores modernistas españoles preferidos por el escritor gallego no estaba Néstor. Citaba mucho a Anselmo Miguel

Nieto, Joaquín Mir, Rusiñol, Anglada, y sobre todo a Julio Romero de Torres, sobre cuya pintura escribió artículos e impartió conferencias. No se equivocó, por lo tanto, Eugenio d'Ors cuando al establecer la mencionada comparación entre pintores y poetas, relacionó al propio Valle Inclán con Romero de Torres. Ciertamente la obra de Néstor no es inferior a la de estos artistas; ¿la conocía Valle Inclán? Parece que sí. Según Pedro Almeida, Néstor y el autor de las *Sonatas* fueron presentados, tal vez por Alonso Quesada, en Las Palmas, en 1907, cuando el 7 de enero de ese año Valle Inclán viajó a esta ciudad, invitado a participar en una velada teatral que se celebró en el Teatro Pérez Galdós⁷. Después de haber sido exhibido en Bruselas, el *Epitalamio* se expuso el 5 de febrero de 1914 en Madrid, en *Casa Lissárraga y Sobrinos*; pero varios meses antes, el 13 de Noviembre de 1913, un diario catalán había anunciado que la presentación de dicha muestra de la pintura de Néstor correría a cargo de Valle Inclán. Pedro Almeida no ha podido comprobar que así sucediese, pues, mientras la exposición estuvo abierta, la prensa de Madrid no se hizo eco de esta noticia⁸. Nos quedamos sin saber cuál fue el juicio crítico de Valle Inclán sobre el *Epitalamio*. No obstante podemos conjeturar que, si bien el énfasis decadentista y aristocrático de la escena debió de haberle complacido, la ambigüedad de la referencia homoerótica le sería completamente ajena a un empedernido mujeriego (aunque en el sentido más galante de la palabra) como lo fue Don Ramón María del Valle Inclán. No podemos olvidar, empero la importancia que en su obra, como en la de otros escritores simbolistas y modernistas ostenta el jardín como espacio que despierta la inspiración soñadora y melancólica del poeta. Véamos el tono de la descripción de un jardín que se encuentra en la *Sonata de Primavera*:

*“A aquella noche las hijas de la Princesa habíanse refugiado en la terraza, bajo la luna, como las hadas de los cuentos: Rodeaban a una amiga muy joven y muy bella, que de tiempo en tiempo me miraba llena de curiosidad (...). Desde el salón distinguíase el jardín, inmóvil bajo la luna, que envolvía en pálida claridad la cima mustia de los cipreses y el balconaje de la terraza donde, otras veces, el pavo real abría su abanico de químera y de cuento”*⁹.

He aquí el jardín cerrado modernista, *hortus conclusus* donde todos los deseos e ilusiones se cumplen milagrosamente. Al jardín no llegan los ruidos del mundo ni las apetencias vulgares de la gente. En este espacio se cumplen las bodas de Néstor con la belleza, bodas que son al mismo tiempo una consagración en la religión del arte.

7 Pedro Almeida, op. cit. pp. 35 y 36.

8 Ibidem, p. 71.

9 Valle Inclán: *Sonata de Primavera*, Espasa Calpe, Madrid, p. 49.

Para el gusto moderno todas estas escenificaciones de la decadencia —entre las que hay que incluir las imágenes melancólicas de los jardines y parques abandonados— adolecen de una imperdonable falta de sentido del humor y de la ironía. Hay dos modos de “poner en escena” el espíritu de la decadencia: uno no es más que el efecto de una delectación morbosa, absolutamente seria y por ello ingenua; otro, en cambio, cuenta con la mediación de la ironía o del humor. Aunque Néstor, al situar a los personajes como si fuesen actores sobre la tarima, no se atreva a poner en crisis la estética de la decadencia, sí fuerza hasta el límite de la autoparodia el significado de la misma. Lo que veís no es nada más —nos dice el artista de sí mismo— que la representación teatral de mis sueños. Al decorrerse el telón, él se desdobra y se desnuda, pues se disfraza; y por esta paradoja poética ya no es posible saber cuál es su verdadero yo y el cuáles sus fantasmas. Néstor se interpreta a sí mismo.

Saliendo de este mundo material, es decir, aislándose en un jardín principesco, Néstor decidió entrar en el único mundo que para él era real y deseable: el de sus ideales supremos; bien que en medio de sus delirio histriónico —y aquí es donde interviene la autoironía mediadora— él fuese consciente de que sólo era el protagonista de una farsa desarrollada en un artificioso y convencional *park scenery*. En la medida en que la consciencia poética opera en este proceso creativo se produce la condición necesaria para que la apoteosis del artista elevado al rango de príncipe pase de ser una imagen obsesiva y estéril, tejida por Néstor en la urdimbre de sus sueños, a una imagen fecunda y vivida, pintada por él sobre la urdimbre de la tela. Y así, por virtud de la pintura que convierte el oscuro lino del sueño en el lino iluminado del lienzo, la pose de Néstor se eterniza y su silencio se torna elocuente.

Néstor no es un pintor esencialmente modernista, aunque tome algunos de los rasgos característicos de este estilo para su pintura. No podemos en una exposición como la presente dejar de dedicar unas líneas a ciertos aspectos de su producción que le vinculan con la faceta más original de este movimiento: “su intención de insertar el arte en la totalidad de la vida social; desde la arquitectura hasta el más pequeño objeto de arte cotidiano”¹.

En la biografía y estudios concretos de su obra² hemos podido constatar peticiones y encargos para carteles, ilustraciones de libros, decoración de interiores, muebles,... incluso podríamos agregar aquí los amplios capítulos dedicados a la escenografía y al tipismo³. Esta faceta de la obra nestoriana es la más perecedera y la que más transformaciones ha sufrido; es la obra nestoriana, la más difícil de recopilar y de la que esperamos algún día poder hacer un catálogo esquemático, porque de muchas cosas queda el recuerdo iconográfico (fotografías, dibujos) y, a veces, e incluso en sí, pero de la mayoría ni siquiera eso y de ahí la dificultad de ilustrar este artículo convenientemente.

El modernismo de Néstor está —como todo el modernismo canario— enraizado en el cosmopolitismo europeo al menos en lo que a las manifestaciones plásticas se refiere y sería absurdo intentar cercenar la producción de Néstor con criterios regionalistas y aún menos insularistas. En el terreno de la pintura poco dejó puramente modernista: lo esencialmente “art nouveau” quedó en Barcelona en sus decoraciones para la Sociedad El Tibidabo (1909) y en Gran Canaria una obra tardía: la decoración del Teatro Pérez Galdós (1928), aunque tuvo la oportunidad, si las intrigas provincianas no fueran tan nefastas, de dejar una producción de lienzos seriados en el salón de baile del Gabinete Literario (1914) para el que además proponía la siguiente decoración: “Sobre el piso de tono arbolado, el zócalo de mármol negro pondrá una cenefa sobre la cual se destacará en contraste sorprendente al tono marfileño de muros y columnas. En los entrepaños están ya indicados los cuadros, de tonos vivos, donde el rosa de las carnes desnudas brotará entre las rojas y azules tonalidades de las sedas y rasos en que estarán semienvueltos, destacándose sobre los paisajes llenos de luz. El techo irá cubierto por el lienzo que posee el Gabinete pintado por González Méndez, el artista palmero ya fallecido”⁴, de los bocetos del pintor grancanario sólo sobrevivieron las fotografías. No sabemos si dos fotografías de proyectos de decoración de interiores que adornaban una pared en la casa de Miguel Martín-Fernández de la Torre son proyectos de Néstor —aunque creemos que sí— los debiéramos incluir aquí; por determinados detalles obedecen al estilo y preferencias de Néstor en su época decadentista y uno en concreto, tanto por el formato como

- 1 Cirici Pellicer: *Modernismo. Historia del Arte*. Barcelona, 1973.
- 2 Pedro Almeida Cabrera: *Néstor: un canario cosmopolita*. Real Sociedad Económica de Amigos del País. Madrid, 1987.
- 3 Sobre la escenografía y el tipismo de Néstor están pendientes de publicación dos capítulos de mi tesis doctoral.
- 4 Gil Arribato. *Diario Republicano Federal*. Las Palmas de Gran Canaria, 28 de febrero de 1914.



Dama. Plumilla, 1910.

por el estilo, anuncian es una secuela de los murales sobre los poemas de Verdaguet que figuraron en El Tibidabo. Este concepto de decoración total es muy frecuente en Néstor; no debemos olvidar que ya en 1910 aparece en el catálogo de la Exposición Universal de Bruselas en las secciones de pintura y decoración, y como tal decorador trabajó para la importante firma Lares de Madrid (1922-1923). Entre sus dibujos podemos ver diseños arquitectónicos que van desde el peculiar estilo modernista de la Secesión vienesa hasta los sobrios volúmenes racionalistas y del art-deco, sin olvidar la faceta del regionalismo. Un último aspecto que conviene citar es la decoración efímera de interiores como las realizadas en el Teatro Pérez Galdós para los bailes de carnaval de las que quedan descripciones y dibujos⁵.

La producción más abundante y en la que más se aprecia los rasgos modernistas es la relativa a la impresión sobre papel. Hemos de destacar en primer lugar sus aguafuertes en los que demuestra su dominio técnico del grabado y su talante como dibujante consiguiendo obras de gran fuerza y dinamismo, hasta tal punto que fueron recompensadas con el primer premio de las Academias Municipales de Londres en 1911. Es curioso observar que este género sólo lo cultivó entre 1910 y 1913, tal vez por su estancia en Londres con Mariano Andreu, gran admirador de Beardsley. Dos de estos grabados, *El garrotín* y *La macarena*, han sido recogidos en una reciente publicación sobre el grabado de España. En *La macarena* es de señalar la coincidencia en el ritmo compositivo con *Dos bacantes* de Leo Bakst para el ballet *Narciso* de Leo Bakst, ambas obras son de 1911 ¿llegaron a influirse?.. *La macarena* destaca el preciosismo dibujístico, de los vestidos, mientras que en *La bacantes*, interesa el efecto de la mancha de color de las exóticas telas. Por otra parte ambas obras nos recuerdan los retorcimientos del Laoconte y, a su vez, la tipología de Bakst anuncia la que Picasso utilizará en su época mediterránea. Buscando unos antecedentes más remotos para los dos artistas hemos de remontarnos a la revista *Jugend* a las portadas de los números 28 (1896) debida a Franz von Stuck y 46 (1897) de Zumbusch. Entre Néstor y Bakst, a pesar de la admiración del primero por el segundo, no podemos hablar de influencias en las obras comentadas sino en el fruto de una época: la pasión por la curva asimétrica, el latiguillo, tan característico del modernismo. *El garrotín* y *La macarena* son dos grabados complementarios pues forman una composición cerrada cuyas figuras laterales comprimen y cierran el movimiento. Néstor realizó otros aguafuertes. En una línea decadentista está *La airada* (1911), le sirvió de modelo su hermana Sofía, en el que los rasgos ambiguos se entremezclan con el concepto de la mujer devoradora de hombres (vampiro).

⁵ Pedro Almeida. Op. cit., págs. 34-35.

Con esta obra el pintor empieza a orientar una parte de su producción hacia el folkloismo género en el que cosechará éxitos y la admiración de la crítica y algunos pintores como Anglada Camarasa. La última obra que realizó Néstor en la técnica del aguafuerte es la titulada *Fantasia*, posiblemente de 1912, claro antecedente del Cupido de *El niño arquero*, en cuanto a la técnica está próximo a Brangwyn (*La calabacera*, 1895) y a Hans Christiansen.

Otro del modernismo de Néstor lo constituye la ilustración de libros. En otro lugar hemos comentado la odisea de la publicación de *El lino de los sueños* de su amigo “Alonso Quesada”⁶. Aparte de las recomendaciones que el poeta le hizo acerca del cuidado de la edición (caracteres, iniciales, papel, ilustraciones,...) lo más sobresaliente de la aportación de Néstor es la ilustración para la portada en la que vemos una primera conexión con el simbolismo de Hodler por la composición en bandas que recuerda el cartel del pintor suizo para su exposición de la Secesión de Viena en 1904. El sentido simbólico que los emparenta es el sueño de la humanidad; para Hodler es un hombre de formas apolíneas que duerme sobre un campo inmerso lleno de flores, las nubes separan los textos del cartel, y para el canario está representada en una rueda plantada en medio de un campo, el pensamiento de manos invisibles elabora el lino de los sueños que, a su vez, forma vaporosas nubes que ascienden al universo cósmico representado por el sol, la luna, los planetas y las estrellas. Las líneas del texto quedan estructuradas en bandas separadas por simbólicos caracoles y caracolas, apreos de labranza, frutos y una última orla de frutos alusivos a la fecundidad. Otro libro que ilustró fue *Las Rosas de Hércules* de su amigo Tomás Morales, pudiendo afirmar con ello que Néstor ilustró las dos obras más importantes de la poesía grancanaria del primer cuarto de siglo. Esta vez nuestro pintor fue algo más perezoso y aprovechó elementos que había realizado para el catálogo de su exposición de 1914 en Madrid entre los que encontramos motivos alegóricos como el barco y el carruaje símbolos del alma a estos agregó una ilustración que representa un hombre y una mujer de formas hercúleas que anuncian la tipología del *Poema de la Tierra*. Aunque Néstor no realizó experimentos en la creación de alfabetos por que entren plenamente dentro del concepto estudiado por Gabriele Sterner —“*los tipos de letras modernistas no pueden definirse con los esquemas típicos de los manuales; cada artista elabora su propio tipo*”⁷—, resultan curiosos sus tipos y caracteres no sólo para la ilustración de los libros sino para los carteles, catálogos, punto de cruz,... pero no llega a las alturas de los diseñados por Walter Crane, Day, Voysey (*Die Kunst* 1905-1906), Auriel (1901), Koloman Moser (1900), Mucha (*Documents Décoratifs* 1902) o Berlage.

6 Pedro Almeida. Op. cit.

7 Gabriele Sterner: *Jugendstil Kunstformen zwischen*. Colonia, 1977.

Un tercer volumen ilustrado por Néstor es *La arquitectura naval española* de Gervasio de Artiñano que aparece reseñado en la revista *La Esfera*.

Cronológicamente las ilustraciones de libros —al igual que los grabados— sólo se da en una época muy concreta de la vida de Néstor, encuadrable en el primer cuarto de siglo. Una sub-sección dentro de la ilustración de libros la constituye los diseños de catálogos para sus propias exposiciones; ya en 1911 llama la atención de la crítica con sus dibujos decadentistas para el catálogo de la colectiva con Laura Albéniz, Mariano Andreu e Ismael Smith; pero entre estos catálogos destaca el realizado en 1914 concebido desde un neobarroquismo del que el modernismo también tiene algo; la prensa del momento lo comentó como una joya bibliográfica y una obra de arte más dentro de la extraordinaria exposición en la Casa Lissárraga & Sobrinos de Madrid.

Un breve capítulo relacionado con el párrafo anterior lo marca sus colaboraciones, no muy frecuentes con algunas revistas; en este aspecto hay que subrayar las ilustraciones para dos poemas de Rubén Darío, *Los vicios* y *Las virtudes* aparecidas en la revista *Summa* 19. Otros trabajos fueron viñetas para artículos sobre su obra publicadas en *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, etc., y una portada para la revista de la Sociedad de los Amigos del Arte de Madrid (1926) para la que aprovechó la idea del escudo del telón de boca del Teatro Pérez Galdós. Finalmente, dentro de las artes aplicadas al papel la más espectacular y la más revolucionaria dentro del modernismo fue el cartel. Con los progresos científicos y económicos el cartel adquiere una nueva dimensión estética y social; las nuevas técnicas litográficas lo sitúan en un lugar importante. Néstor tampoco escapó a esta tentación en la que consiguió importantes logros compitiendo con firmas tan prestigiosas en este terreno como la de Penagos. Sobre todos los carteles destaca el titulado *Oro y Azul* realizado para el Círculo de Bellas Artes de Madrid que sólo conocemos por una ilustración de una revista y con el que obtuvo el primer premio (1916); pero no hemos de despreciar los realizados para los Bailes de carnaval de la mencionada entidad, ni los realizados para la bailarina La Argentina o para la cantante Conchita Supervía o el que anunciaba la exposición del pintor grancanario en París en 1930. Una parte del cartelismo de Néstor está dedicada al turismo, desgraciadamente no conocemos el que realizó para la Exposición de Sevilla (1929), sólo el publicado por el Centro de Iniciativas y Turismo. Cerramos el apartado litográfico con las carpetas numeradas editadas por Le Prince de París en 1930 conteniendo el *Poema del Atlántico*.



Jarrón decorado por Néstor.

Un tercer y último apartado lo dedicaremos a otras artes menores. Néstor diseñó elementos de decoración para las casas (muebles, lámparas, biombos, puertas, etc.), joyas, etc. sobre los que hay una relativa abundante colección de dibujos y fotografías; pero de otros tenemos referencias pero no disponemos del documento gráfico de todo lo que hizo, especialmente en lo que se refiere a vestidos (sus colaboradores con la alta moda parisina quedan en estado anónimo), joyas y muebles. También hemos de incluir aquí la vidriera y la cerámica; conocemos varios trabajos de Néstor en ambos géneros: dentro del primero destacan las que hizo para el mausoleo de la familia Thibaut en Barcelona y las del Teatro Pérez Galdós —realizó algunas para casas particulares en Las Palmas de Gran Canaria y desconocemos la que diseñó para la Casa Maumejean para la Exposición de Artes Decorativas de París (1925)—. En cuanto a la cerámica sólo conocemos una pieza —aunque pensamos debieron ser muchas más— realizadas por La Cerámica Artística —seguramente cuando trabajaba para la firma Lares— y en ella se aprecia conexiones con el mundo cretense en cuanto a la forma y con el japonés en cuanto a la decoración.

Entre las artes menores los diseños textiles ocupan un lugar especial. Podemos decir que tuvo como objetivo el principio de Walter Crane “*Hacer de nuestros artesanos artistas y de nuestros artistas artesanos*” (The Art Journal 1908). En una futura publicación estudiaremos la variopinta labor de Néstor como diseñador de trajes que en la creación o recreación del traje típico de Gran Canaria. Otro apartado en el diseño textil lo constituye sus diseños para batiks en colaboración con Pérez Dolz (1923) cuya exhibición fue en el Hotel Ritz de Madrid todos ellos dentro de ese concepto orientalista que arrastró a muchos pintores del modernismo; algunos motivos (especialmente los dragones) nos recuerdan *Augraifender* de Carl Strahtamann. Una última consecuencia de este modernismo integrador de las artes son sus trabajos para la artesanía canaria entre los que sobresale el *Tapiz del Cortejo de la Tradición: una Boda en Teror*, y especialmente, el telón de boca para el Teatro Pérez Galdós realizado en terciopelo azul y bordados de seda y oro, cuyas cartelas de ascendencia barroca con su juego de complicadas líneas nos sugieren los ritmos vegetales de Héctor Guimard para las verjas laterales de las estaciones del metro de París.

Cerramos este breve artículo con la revisión de otro mío publicado en la revista *El Museo Canario* en 1974, titulado *Néstor y el diseño industrial* en el que abordaba unos diseños custodiados en el Museo de Néstor y que me llamaron la atención por su modernidad; prueba de ello es que publiqué uno, *Brisas*, a todo color en el catálogo que del Museo Néstor editó el Plan Cultural

de la Mancomunidad de Cabildos en 1976, fenómeno que comuniqué al profesor Rogelio Buendía con motivo de una invitación personal a la exposición Las Palmas XX celebrada en la Casa de la Cultura de Arucas quien coincidió conmigo en la importancia del hecho. Este artículo sufre ahora importantes cambios tanto en sus fuentes documentales como en el estudio estilístico. Esto es debido, por una parte, al hallazgo de una parte del archivo de Néstor en una colección particular de Las Palmas de Gran Canaria que ha arrojado suficiente luz sobre la procedencia e importancia de estos diseños y, por otra parte, a la aparición del libro *El diseño Art Nouveau* (1981) de Giovanni Fanelli que abre nuevas luces sobre este movimiento como anticipador de la abstracción.

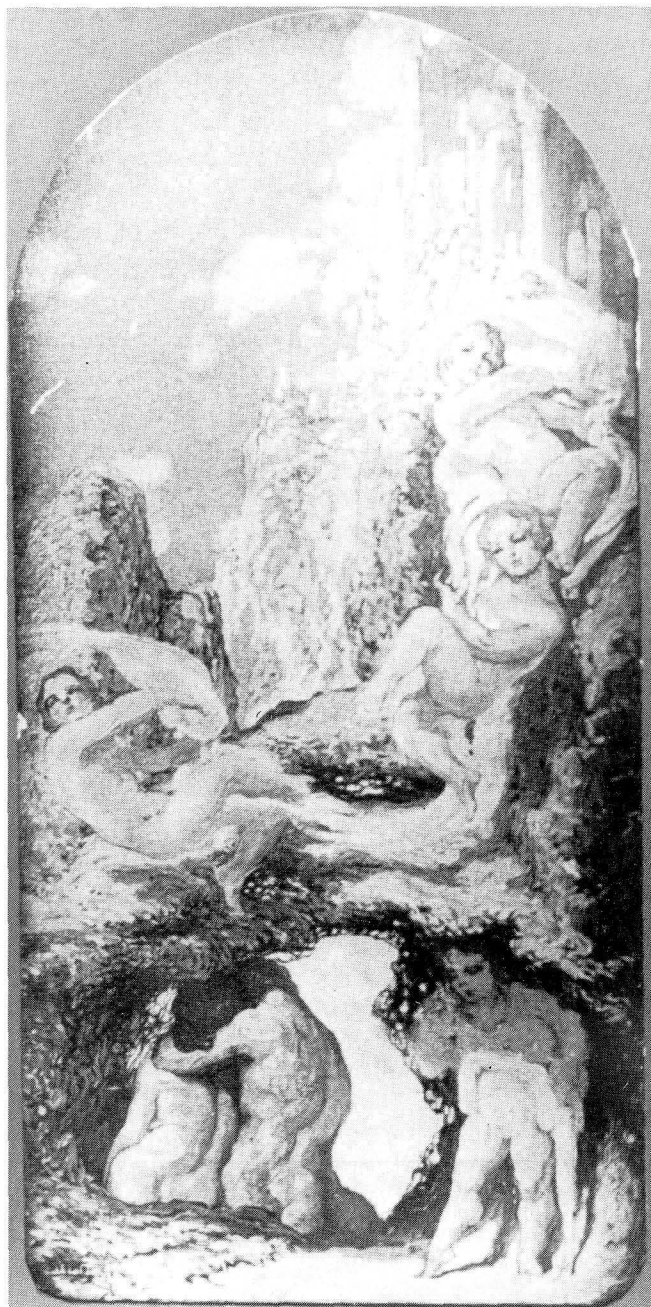
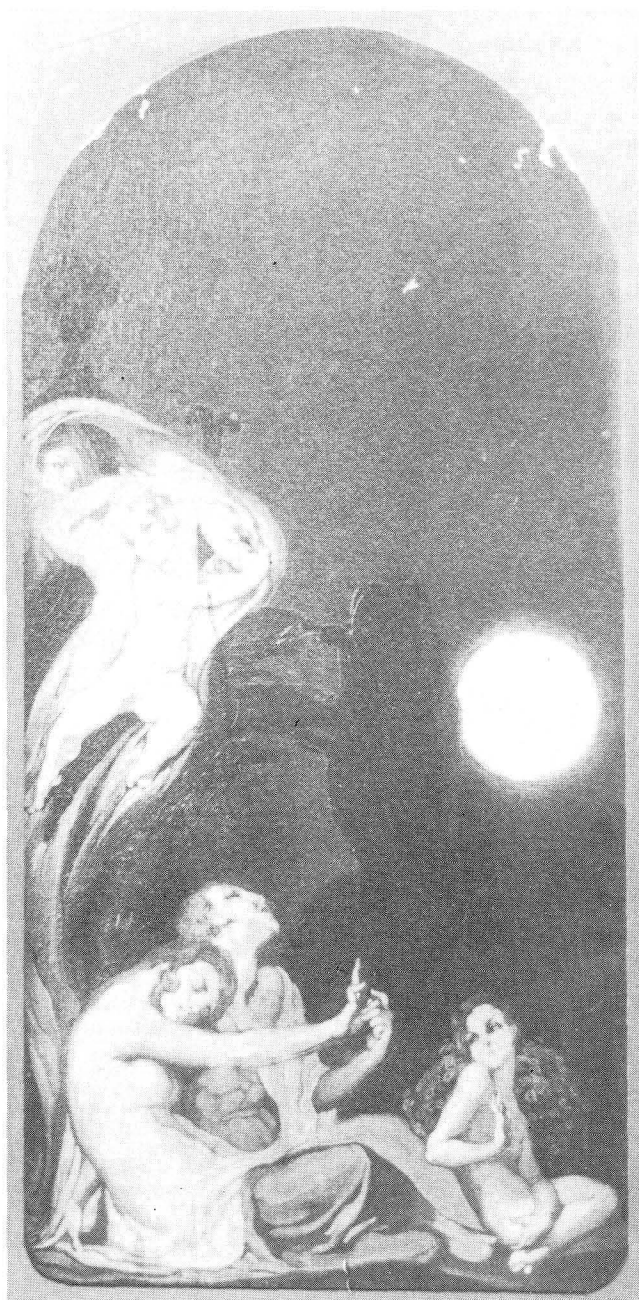
Las obras a que nos referimos las he catalogado mi tesis doctoral con los números D82 del D89⁸ que como bien deduje en su momento⁹ estaban destinadas a imprimaciones textiles. También afirmábamos que fueron pintados en París aunque desconocíamos quién y cuándo le hizo el encargo. Sobre la fecha me aventuré y las daté entre 1930 y 1934 y sobre el promotor pensé sería un industrial parisino. Estos puntos han quedado ahora perfectamente clarificados con la aparición de los documentos de Néstor: la fecha hay que retrotraerla a 1929 y fueron los establecimientos Wilhelm de Nueva York quienes hicieron el encargo para unas telas de tisú, Néstor recibiría 0,75 francos por metro estampado según lo acordado; aunque el artista realizó los cartones y aceptó el contrato no tenemos noticias acerca de su imprimación, pues no hemos de olvidar que inmediatamente se va a producir el “crac” de la bolsa de Nueva York. Por otra parte la cantidad de estos cartones que se conservan en el Museo Néstor y la condición de obra inconclusa de algunos de ellos nos llevan a sospechar que, por una mala jugada del destino, aquellos tisús, que se anticiparían en su dinamismo a Vasarely, no llegaron a ver la luz en los telares mecánicos y con ello quizás hemos de lamentar el que Néstor no alcance un lugar entre los diseñadores del Art Déco.

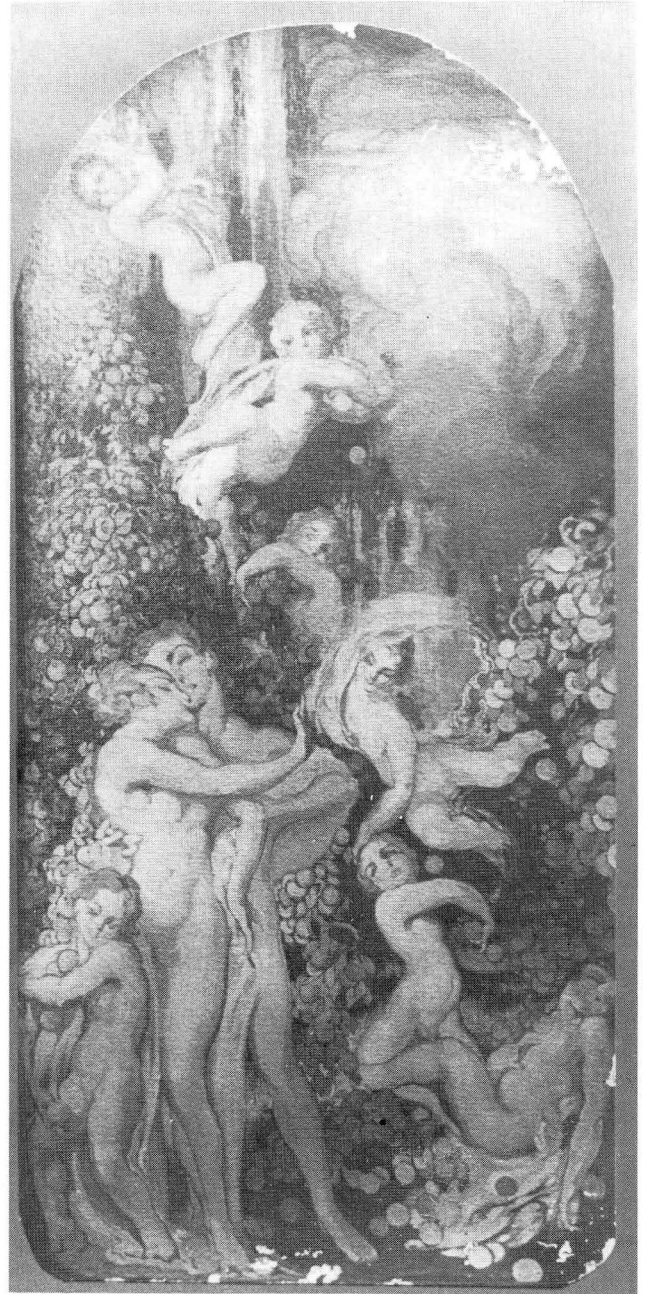
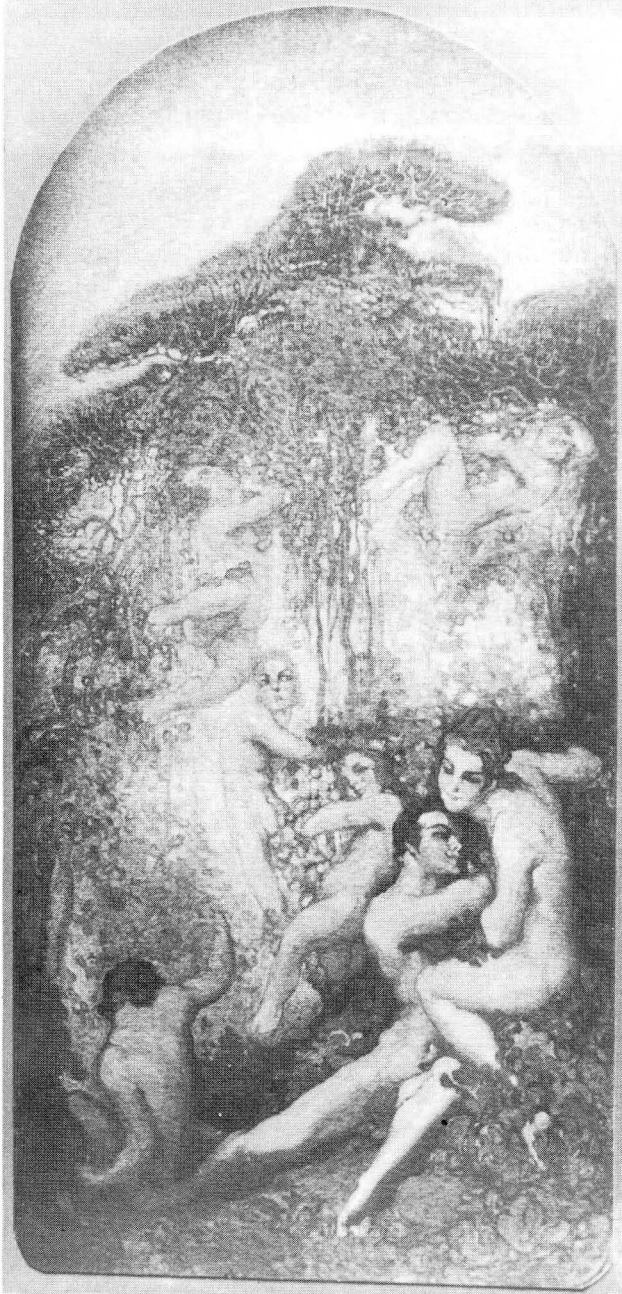
Entre estos cartones hay algunos alusivos a lo folklórico como *Pandereta*, *Castañuelas*, tan significativos y representativos de una imagen arquetípica de España gestada a lo largo de un siglo o el más original, sugerente y exótico de *Bananas*; todos ellos pueden ser eco de esa moda por lo español y por lo exótico que caracterizó la época; que también triunfa en otros aspectos de la cultura española: los ballets de La Argentina, el guitarrista Andrés Segovia, la cantante Conchita Supervía.



Batik.

- 8 Pedro Almeida: *Néstor: vida y arte*. Confederación Nacional de Cajas de Ahorros. Las Palmas de Gran Canaria, 1987.
- 9 Saro Alemán en Néstor. *Un pintor atlántico* (Santa Cruz de Tenerife 1987) sin argumentos convincentes rechaza estos cartones como diseños textiles. En mi libro *Néstor: un canario cosmopolita* (Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria. Madrid 1987) di oportuna réplica en la página 124. Dicha autora sugiere que las cruces de ajuste “podría ser la rosa de los vientos de mapas y portulanos” (Pág. 66) pero no explica ni justifica la presencia de este signo en cartones de temas tan distintos. De todas formas estas cruces son muy bien conocidas por los profesionales del arte, imprenta (fotomecánica).





Más sorprendentes y sugeridores son otros cartones a los que acertadamente se les puede aplicar el criterio de Cirici Pellicer que dice “*La sensualidad preside y determina las artes decorativas modernistas. Existe un deseo de provocar sensaciones*”. En esta línea encajan *Beware* y *Remember*.¹⁰ En *Beware* destaca, sobre fondo color rosa, diversos ojos cuyas miradas expresan diferentes sentimientos: coqueteo, fascinación, seducción, éxtasis erótico, etc., todos protegidos por unas enigmáticas pestañas azabaches. En *Remember* son sensuales labios rojos los que han dejado su impronta de pasional carmín sobre el papel. Tanto un cartón como otro nos hace recordar, remotamente y salvando las distancias, al surrealismo; quizás por lo que tienen de provocación y de absurda composición. Los labios distribuidos en un desorden intencionado llevan implícito un alto grado de sensualidad, al igual que los rutilantes ojos; ambos tienen algo de subconsciente.

Hay un tercer grupo de estos cartones que nos interesa más por la modernidad de su temática; entre los que debemos incluir dos de ellos con una iconología frecuente en el modernismo *Burbujas I* y *Burbujas II*, este motivo de las pompas se empleó mucho en viñetas, vidrieras, etc. un ejemplo de ello es una vidriera de Hans Christiansen realizada en Darmstadt en 1901 que está en el Kaiser Wilhelm Museum de Krefeld. Con respecto a mi citado artículo las diferencias fundamentales en su revisión afectan al plano estilístico en los cartones siguientes: *Montparnasse*, *Ondas*, *Brisa* y *Banderas*; todos ellos vinculados a la abstracción modernista que tiene sus antecedentes en las “katagami” japonesas por las que tuvieron gran interés Grasset y Dufrené, este último es uno de los diseñadores más famosos del Art Déco en Francia. Ya Stepham Tschudi Madsen apuntó los logros constructivos conseguidos de la Secesión de Viena en la que el ornamento —el cuadrado y el círculo— se convirtió en objetivo por sí mismo. Fanelli también recoge la influencia de la Secesión y de la Kunstgewerbeschule” cuya síntesis permitió en 1912 a Kupka la figuración abstracta “Líneas, Planos, Espacios”; pero tampoco olvida la trascendencia de las “katagami” que sirvieron de inspiración a Beardsley, Crane, van de Velde, Eckmann, Moser, Klint... Con todos los fenómenos artísticos mencionados en líneas anteriores, incluyendo a Hoffmann que muestra su predilección por el juego lineal rectilíneo y curvilíneo, tienen relación estos diseños de Néstor que estamos comentando. En el artículo que ahora reviso relacioné estos cartones con el constructivismo, surrealismo e incluso futurismo; por desconocimiento de esta anticipación a la abstracción del modernismo; pero no por ello abandono las conexiones estilísticas que planteé hace más de una década. Dado que Néstor es un artista que fluctúa entre el

10 A pesar de tener los cartones los títulos a lápiz del puño y letra de Néstor. Saro Alemán en dicho libro cambia los títulos de los cuadros *Remember* y *Beware* por los de *Ojos azules sobre fondo rosa pálido* y *Labios rojos sobre rosa pálido*, a pesar de estar el nombre de los mismos escrito de puño y letra del propio Néstor.

simbolismo, el modernismo y el art déco nos satisface el hallazgo del libro de Fanelli y poder así integrar más perfectamente a nuestro artista en dicha trilogía estilística en la que se desarrolló la obra de nuestro pintor.

Sobre estos últimos diseños comentaba “*El primero de ellos lo ha titulado Montparnasse. Sobre un fondo malva desarrolla constructivamente un conjunto de círculos y rectángulos en amarillo y negro que, vagamente, nos trae a la memoria el recuerdo de Piet Mondrian (Composición en azul) aunque Néstor juega también con el círculo; otras concomitancias se le podría buscar con Composición estática (1915) de Arp o con Composición suprematista (1913) de Malevith y, por supuesto, con el grupo De Stijl*”. A estas líneas escritas en 1974 hemos de añadir algunos ejemplos del libro de Grasset *Méthode et composition ornementale* (1905). Y volvemos a copiar “*Con estas comparaciones no estamos insinuando que Néstor plagiera a estos artistas; sino que, una vez más, queremos hacer notar el espíritu abierto del artista hacia nuevos campos de investigación e inspiración, que le sitúan dentro de su época, aunque la abstracción y otras corrientes de vanguardia no le interesarán*”.

Hemos dejado para último lugar describimos los tres diseños que nos parecen más interesantes: *Ondas*, a base de líneas paralelas serpenteantes alternando los colores amarillo, verde oscuro y gris perla, *Brisas*, composición parecida a la anterior pero de mayor complejidad dibujística y unidad de colorido —gama malva— y *Banderas*, estilización de una bandera ondulante en tonalidades verdes que, junto con los anteriores son los que más se aproxima a las composiciones de Vasarely. Todos son de un gran efecto plástico y de un gran dinamismo; pinturas que sin ser cinéticas consiguen efectos similares. Aparte de esta conexión los diseños de Néstor pueden tener otras como por ejemplo con la serie *Compenetraciones iridiscentes* (1913) de Giacomo Balla y, más profundamente, con Sonia Delaunay quien dice: “*El ritmo es introducido en la pintura por los colores. Este movimiento no era descriptivo, como entre los futuristas, sino puramente plástico, óptico y lírico*” (1917). Quizás fue en las fuentes de esta artista ucraniana donde Néstor descubrió este aspecto de la línea curva como ente abstracto y dinámico.

Como conclusión general de este bosquejo de estudio podemos recoger el sentir de William Morris quien no veía al artista como un individuo que permanecía alejado de la sociedad sino como alguien que surgía naturalmente de ella. Consideraba que en el momento que el arte perdía su base decorativa y funcional, perdía el propósito central de enriquecer a la sociedad y se

convertía en el juguete de los ricos benefactores de las artes. Néstor, como artista modernista, fue consciente del papel social de su labor, no sólo entre las clases pudientes sino también con las menos favorecidas colaborando en facetas (teatro y campaña del tipismo) de belleza y utilidad.

INTRODUCCION

La música no constituye una manifestación de arte elitista, en contra de lo que muchos piensan. Por el contrario, es la actividad artística que mayores masas de gente convoca para establecer una corriente de comunicación cultural. Sea desde la radio o la televisión, sea desde el escenario de un teatro, o con motivo de una procesión religiosa, durante un desfile militar, en el marco de unas fiestas públicas o privadas, o bien sea en los cenáculos más cerrados de ciertos círculos intelectuales y hasta estrictamente familiares, la música congrega a elementos activos y pasivos que de alguna manera participan de ella, con mayor o menor conocimiento, e incluso con mayor o menor deleite, que esto no viene al caso. Ahí está, pues, una expresión viva y multifacética para la que se conjugan creadores, coordinadores, intermediarios y oyentes, dispuestos todos, además, a creerse protagonistas del acto: los autores, con su calidad; los organizadores, con su acierto; los ejecutantes, con su virtuosismo, y los oyentes, con su veredicto. Cualquiera de las cuatro partes interesadas es capaz de hundir a una o varias de las otras tres; sólo por esto son las tensiones personales especialmente agudas en el mundo de la música.

Canarias no se escapa de este esquema típicamente europeo occidental, y los ochenta años largos que llevamos de nuestro siglo XX arrojan un cúmulo de actividades musicales verdaderamente abrumador. No resulta fácil resumir lo que ha ocurrido aquí dentro del amplio marco que abarca la cultura del sonido, ni tampoco procede dar los nombres de la gran legión de artistas (tanto profesionales como aficionados) que han contribuido a sostener una demanda musical en verdad muy intensa. Por otra parte, dejando al margen lo amplio del panorama, la música es una actividad tan proclive al negocio, al cultivo de la vanidad, al encumbramiento equívoco y hasta fraudulento, a las envidias y a los resentimientos personales (reflejados éstos con mucha frecuencia en las crónicas periodísticas), que de ninguna manera nos sería posible, no ya resumir en unos cuantos folios todo lo acaecido durante ese período, sino tan siquiera justipreciar inequívocamente el valor de los datos que poseemos. Haría falta un análisis más profundo del que hemos podido realizar.

Resumiremos, pues, lo que, a nuestro juicio, cobra mayor relieve como aportación cultural perdurable: la música de creación artística en relación con los creadores insulares, algo sobre las instituciones docentes y cuantas han contribuido a fomentar la cultura musical, y poco sobre los intérpretes que más han sobresalido. Por imperativos de espacio queda fuera de nuestro objetivo, por ahora, tratar sobre las aportaciones canarias a la llamada "música ligera" y sobre los intérpretes canarios de la misma, aspectos conectados fundamentalmente al mundo de la radiofonía y al de los espectá-

culos populares de masas, así como entrar en consideraciones sobre el curioso fenómeno sociológico del neofolklorismo espectacular que, aunque parezca cosa inventada en los años sesenta, tiene en verdad antecedentes y raíces muy anteriores; tal vez en otros lugares tratemos de todo esto.

La tarea que aquí emprendemos ha de entenderse, por tanto, como un esbozo provisional y probablemente incompleto. El periodismo, principal suministrador de las noticias musicales a través de los años ha sido especialmente intenso en Canarias, sobre todo en la primera mitad del siglo. Ambas provincias cuentan con tantos periódicos que expurgar de ellos todo el material de noticias musicales que contienen es labor de un enorme equipo o de muchísimos años de trabajo. Realizar, pues, el resumen de un "todo" que sólo conocemos de manera incompleta constituye por nuestra parte una tarea que debe ser contemplada como modestísimo punto de arranque, sujeta todavía a mil puntualizaciones y matizaciones. Pero, si bien somos conscientes de que existen algunas lagunas que no hemos sabido salvar, en nuestra actual visión de conjunto operan suficientes datos como para llamar ya la atención sobre un patrimonio cultural canario que debe ser recuperado: existen muchísimas partituras de compositores insulares que han tenido su momento y que hoy se hallan dispersas, seguramente en manos de sus descendientes, cuando no perdidas para siempre. Existe o ha existido también mucho material discográfico de autores e intérpretes canarios de todo género, el cual debe ser, asimismo, celosamente reunido en una fonoteca histórica. Y a propósito de esto, permítasenos introducirnos ya en nuestra historia con unas noticias fonográficas.

DATOS CURIOSOS SOBRE LA PROTOFONOGRAFIA EN CANARIAS

El comienzo de nuestro siglo coincide con la difusión del gramófono, es decir, que es entonces nuestra sociedad burguesa se conecta, a través de rudimentarias grabaciones musicales, con grandes compositores e intérpretes y con notables agrupaciones musicales que servirán de referencia para enjuiciar lo que aquí se hacía y para imaginar lo que debía hacerse en materia de música. Paralelamente, existía (y había existido durante el siglo XIX) una gran curiosidad por lo que ocurría artísticamente en el resto del mundo; se leían y comentaban los periódicos de Londres y París, y cualquier innovación era demandada rápidamente por nuestras gentes. Camilo Saint Sæns, estante en Las Palmas durante varias temporadas antes y después del cambio de siglo, escribió en 1900 un artículo en cierto número del periódico francés *Le Temps* en el cual decía que, durante el último invierno pasado por él en Gran Canaria, había tenido ocasión de grabar dos composiciones propias en un

fonógrafo que había sido importado desde París por un amigo suyo de Las Palmas, advirtiéndolo sorprendido algunas faltas graves en su interpretación, las cuales, de no haber podido escucharlas él mismo a posteriori, le hubieran parecido increíbles en la opinión de un crítico y le hubieran pasado además siempre inadvertidas, pues él creía reproducir fielmente lo que escuchaba en su mente, y no era así. Por ello recomendaba el fonógrafo como poderoso auxiliar para los estudiantes de canto, de declamación y de instrumentos musicales...

El ser Canarias, con sus notables puertos de mar, zona de paso obligada en la ruta hacia América fue, por tanto no sólo una ventaja para el conocimiento de artistas destacados en sus desplazamientos intercontinentales, sino también, por el creciente florecimiento del comercio, un aliciente para disponer de los últimos adelantos tecnológicos. ¡No deja de ser paradójico que Saint Saëns, residente habitual en París, confiese haber hecho sus primeras grabaciones fonográficas en Las Palmas, y con un aparato importado precisamente de la misma capital de Francia!

Pariente próximo del fonógrafo, el gramófono estaba aquí también ya y su venta se anunciaba en la prensa canaria del cambio de siglo. Incluso intentaba introducirse en las salas de conciertos; así, en un recital de música y poesía que se celebraría en el Hotel Metropole de Las Palmas el 6 de enero de 1906, se anuncia: *En el intermedio se dejarán oír varios números del magnífico gramófono que posee don Miguel Padilla*. Avanza ya, pues, la reproducción mecanizada de la música con todas sus consecuencias. La radiofonía canaria, experimentaba desde los años veinte y afianzaba en la década de los treinta en ambas capitales insulares, causará finalmente una verdadera revolución cultural a niveles populares, contribuyendo a la eclosión paulatina de grupúsculos musicales de toda índole y a la mayor diversificación de la propia sociología musical vigente hasta entonces en el archipiélago. De manera inevitable, la música folklórica tradicional comienza también entonces a ser seriamente afectada por innovaciones y cambios estructurales profundos.

LOS PROGRAMAS DE LOS CONCIERTOS Y SU EVOLUCION

No era lo mismo un concierto a principios de siglo que un concierto de los de ahora: la demanda era distinta, así como también la actitud de participación de los asistentes. Mientras hoy se ha consolidado un acto casi parareligioso, en el que un intérprete o un sólo grupo instrumental asumen todo el peso de la actuación, con programas cuidadosamente escogidos, en tanto que el público asiste en actitud puramente contemplativa, hacia 1900 ofrecía el concierto un aspecto más variopinto y participativo.

Solía abrirse con una "obertura" para orquesta, acaso seguida de otra pieza orquestal de carácter más ligero; luego desfilaban varios solistas (cantantes e instrumentistas), generalmente de extracción local, cada uno de los cuales hacía gala de sus cualidades musicales y de su mejor virtuosismo. A éstos solía acompañarles al piano el propio director de la orquesta, menos cuando de un virtuoso del piano se trataba. Cada uno ejecutaba solamente una o dos piezas musicales, y no es raro que entre unos y otros saliera un poeta a recitar algunos versos propios o ajenos. La primera parte terminaba con nueva intervención de la orquesta (una mazurca, un gallop...) o bien con la de un coro masculino cantando con acentos heróicos.

En el intermedio, ocasionalmente, ocurrían también sorpresas insólitas: se dejaba escuchar el novedoso gramófono, como ya hemos visto, o bien, si se trataba de un concierto benéfico, podía salir un pintor que a la vista de todo el mundo, pintaba un cuadro de buen gusto en un tiempo récord, el cual era a continuación rifado o subastado entre la concurrencia.

La segunda parte ofrecía una estructura parecida a la primera, si bien a veces sólo constaba de una larga "tanda de valsés" a toda orquesta, durante la cual el público bailaba, acabando así el acto.

A partir de este tipo de esquema abierto, elástico y participativo el acto musical de carácter culto observó en Canarias varios cambios durante nuestro siglo, los cuales determinan por lo menos tres etapas importantes. La inicial, que alcanza apenas hasta los años de la primera guerra mundial, se ajusta a los cánones arriba descritos; en ella predominan los artistas insulares como protagonistas principales de la vida musical. Una segunda etapa viene dada por la intensa incorporación a las islas, a comienzos de la segunda década del siglo, de dos artistas canarios que habían triunfado fuera de ellas: el violista José Avellenada y el barítono Néstor de la Torre. Afincados ambos en Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife, respectivamente, introducen un mayor refinamiento en los programas de conciertos, ahora más cuidados, y canalizan (sobre todo Néstor) la actuación en ambas provincias de artistas foráneos de gran renombre. La tercera etapa arranca a mediados de los años treinta con la incorporación de Santiago Sabina a su Tenerife natal y con la consiguiente reorganización en las islas de un sinfonismo de corte moderno, que se produce en conciertos estructurados ya en la forma que hoy conocemos: programas sopesados de un mayor nivel y actitud pasiva del público, que acude al espectáculo antes de disfrutar intelectualmente que a participar en un acto social en el que la música funcionaba sólo como acicate ambiental más o menos espectacular.

Esas tres etapas constituyen unas coordenadas muy generales, dentro de las cuales pugnan las fuerzas vivas de la música por el florecimiento de la cultura insular: todas ellas actúan como céculas de un todo, pero desde frentes muy diversos; en colaboración muchas veces y en sana competencia otras. Introduzcámonos, pues, en la nada sencilla maraña de la historia pormenorizada.

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA EN EL CAMBIO DE SIGLO. AUGE CULTURAL EN EL PUERTO DE LA LUZ

La ciudad de Las Palmas no entra en el siglo XX sumida en un bache musical, como había ocurrido en Tenerife, sino que continúa una trayectoria intensa soportada por el impulso que emana de tres sectores: las secuelas de la actividad musical catedralicia, la pujanza de sus bandas y la sólida tarea de la Sociedad Filarmónica.

En la catedral, la actividad musical viva había quedado reducida al sostenimiento de una plaza de organista, siendo las funciones más solomnes soportadas por la concurrencia esporádica de la orquesta de la Sociedad Filarmónica (Navidad y Semana Santa). No obstante, de uno de los últimos músicos de su capilla descendían dos hermanos compositores que se significarán en el cambio de siglo: José y Andrés García de la Torre. El órgano catedralicio estuvo atendido, durante un largo período de la segunda mitad del siglo XIX, por el beneficiado don Luis Rocafort quien, enamorado de su profesión, construyó incluso en su casa de lo alto de San Roque tres picos emulando el prospecto del órgano que cada día bajaba a tañer. Hechura musical de Rocafort fueron dos figuras que habían cobrado ya cierto relieve a comienzos de nuestro siglo: la pianista y compositora Fermina Henríquez y el maestro Santiago Tejera.

Tejera se vinculó pronto al mundo de las bandas de música, en el que también florecieron otros compositores canarios. El reposado contrapunto a estas personalidades es un gran maestro que actuaba al frente de la orquesta de la Sociedad Filarmónica: Bernardino Valle, en cuya figura y sus discípulos nos detendremos también.

El escenario de las actividades musicales no se limitaba ya solamente al casco viejo de la ciudad de Las Palmas, en donde estaba el Teatro Tirso de Molina, la catedral, la alameda de Colón para las bandas y el gran cenáculo intelectual constituido por el Gabinete Literario del Casino, sino que la inyección económica que supuso el funcionamiento del Puerto de la Luz determinaba la conformación de otro núcleo cultural cercano a las Isletas que, al cambio de siglo, comenzaba ya a tomar auge. Camino del Puerto, el Hotel Metropol era entonces escenario de muchos recitales, conciertos y reuniones sociales; en la zona del Parque Santa Catalina, el Club Náutico acogía con mucha frecuencia al pleno de la orquesta de la Sociedad Filarmónica, ofreciendo así conciertos a sus socios

y a la burguesía de la zona portuaria; pero lo más interesante es que, en el mismo cogollo de ésta, surge una destacadísima sociedad cultural, “El Recreo”, con la que cooperarán sin vacilar todas las fuerzas vivas de la cultura de Las Palmas: orquesta, intérpretes, grupos de teatro, etc. Esta sociedad generaría muy pronto su propia vida cultural, y muy pujante, por cierto. A título de curiosidad, reseñemos que en septiembre de 1901 se da la noticia en los periódicos de que “el notable músico francés e hijo adoptivo de Las Palmas, Mr. Camilo Saint Saëns, ha regalado a la Sociedad El Recreo para una rifa a favor de las familias pobres un sagrario antiguo con Cristo de metal forrado en piel”. En la primavera de 1910 fue El Recreo quien organizó los juegos florales en los que actuó de mantenedor Unamuno, y en su convocatoria se incluía un concurso con 200 pesetas de premio para la mejor “colección de cantos canarios arreglados para piano”. Para estas fechas, el Puerto de la Luz organizaba su propia banda de música, que pronto competiría con la municipal y con la familiar.

La vida cultural en el Puerto cobró un auge muy interesante durante todo el primer tercio del presente siglo. Sus habitantes llegaron finalmente a disfrutar de dos hermosos teatros, en los que cerraban sus temporadas todas las compañías dramáticas y líricas que venían a Las Palmas. Después de la Guerra Civil, ambos fueron paulatinamente relegados a la categoría de cines de barrio; uno de ellos el Teatro Hermanos Millares, fue finalmente demolido, y sobre su solar se construyó algo tan culturalmente aséptico como un hotel de los de ahora, que sólo sirven para dormir.

SEMBLAZA DE LA COMPOSITORA FERMINA HENRIQUEZ DE LLEO

Al cambiar el siglo desempeñaba el cargo de organista de la catedral de Las Palmas José Pérez y Rodríguez, quien a partir de 1901 compensaba su exigua paga con lo que obtenía como representante de los pianos construidos en Barcelona por la firma de Ramón Fornell, así como dando clases en su academia musical, abierta en la calle Constantino núm. 18. En su calidad de vendedor de pianos tenía que luchar con otros tres competidores, uno de los cuales era el propietario de la Droguería Lleó, sita en Triana núm. 64, que no era otro que la pianista y compositora Fermina Henríquez.

Había nacido doña Fermina en Las Palmas hacia 1875 como hija de los propietarios de aquel establecimiento, en el cual se despachaba entonces a los transeúntes de Triana un sabroso ponche, con tanto éxito, que los pingües beneficios que proporcionó a la familia no fueron en absoluto ajenos a la esmerada educación de la niña. Cursó estudios escolares en el Colegio de la Purísima Concepción y estudió aventajadamente el piano con don Luis Rocafort, aprendizaje que revalidaría años más tarde en el Conservatorio de Ma-

(drid (1901). Ya en 1893 había publicado una corta biografía suya “La Ilustración Munsical Hispano Americano”, periódico quincenal lujosamente editado en Barcelona por Felipe Pedrell, y como suplemento se incluía una temprana composición para piano de la joven música: su vals *El Teide*, dándose a nivel nacional la noticia de que se trataba de la primera compositora de prometedor futuro que había nacido en Canarias.

Se casa en Las Palmas con el señor Lleó, de cuyo matrimonio no tiene hijos, y vive haciéndose cargo con su marido del negocio que había sido de sus padres, que desde entonces pasa a llamarse “Droguería Lleó”.

El apogeo de Fermina Henríquez cubre un amplio período a caballo entre los dos siglos. Poseedora de un virtuosismo pianístico excepcional y de una musicalidad envidiable, no es raro encontrar noticias sobre sus actuaciones públicas en los periódicos de Las Palmas. Camilo Saint Saëns solía frecuentar su casa durante sus estancias en Las Palmas, así como las de otras dos notables pianistas pertenecientes a la burguesía grancanaria: doña Candelaria Navarro Sigala y doña María del Toro Suárez. Se extasiaba el músico francés oyendo a estas señoras tocar e piano, hasta el punto de que compuso para ellas; a doña Candelaria le dedicó su *Vals canariote* y a doña Fermina, poseedora de un virtuosismo más espectacular, su difícil estudio titulado *Las campanas de Las Palmas*.

La presencia musical de Fermina Henríquez en la vida pública de Las Palmas se va esfumando poco a poco con el paso del tiempo, y así fallece en la década de los cincuenta marginada ya del movimiento musical imperante. Sus sobrinos no nos han sabido dar razón todavía del paradero de su música.

La actividad pianística en Las Palmas no se circunscribe solamente, ni mucho menos, a la esfera de estas y otras figuras femeninas. Precisamente en 1900 debuta en Las Palmas como concertista de piano el joven Castor Gómez Bosch, quien en los 75 años siguientes polarizará en nuestra ciudad la pedagogía de su instrumento desde su academia particular. No fue compositor, pero sí tuvo un peso decisivo en la formación de muchos intérpretes de relieve. También al romper el siglo actuaba como concertista de piano en Las Palmas y Tenerife otra joven y genial figura canaria del teclado que, por contra, sí componía música: Rafael Romero Spínola, sobre el cual diremos algo más adelante.

LOS HERMANOS GARCIA DE LA TORRE

Entre los elementos canarios más destacados de la capilla de música de la catedral de Las Palmas a principios del siglo XIX figuraba el compositor José María de la Torre. Nietos de este interesante músico fueron los hermanos José y Andrés García de la Torre, quienes entrarían en la música como herederos de una rancia tradición

cultural transmitida por vía familiar. Ambos nacieron y murieron en Las Palmas de Gran Canaria.

José García de la Torre (1852-1918) fue un notable profesor de piano, con el que se formaron numerosísimos alumnos. En 1880 se hizo cargo de la dirección de la Banda Unión Filarmónica de Las Palmas, y posteriormente fue durante unos años director de la Municipal. Su trayectoria artística quedó plasmada en un buen número de composiciones, cuyo paradero desconocemos, tales como *Marcha Triunfal*, *Colombia y Serenata Canaria* y, lo que es más curioso, una *Sinfonía*. También, con motivo del remate del Puerto del Refugio, compuso y estrenó en 1882 un himno canario que causó mucho impacto, titulado *El Trágala*.

Andrés García de la Torre (8 de septiembre de 1854-31 de diciembre de 1931) fue un buen pedagogo musical y un compositor cuya obra llegó a trascender fuera de las islas. Con sus alumnos acostumbraba a celebrar frecuentes conciertos públicos. En 1906 y años circundantes dirigía un quinteto musical de repertorio clásico que actuaba en el Gabinete Literario de Las Palmas. Durante los últimos años de su vida dirigió la Academia Municipal de Música de su ciudad natal.

Antes de finalizar el siglo había compuesto ya numerosas obras para piano y orquesta, como la tanda de vals *Las amapolas* (1885) o *El diablo en danza*, “polca fantástica” para orquesta escrita para la Filarmónica de Las Palmas y cuya propiedad adquirió una casa editorial alemana. Su hazaña musical más espectacular fue la composición de la ópera *Rosella*, con libreto de C. A. Blangui, que fue estrenada en Milán en octubre de 1899 y dada a conocer después en los teatros de Las Palmas de Gran Canaria (marzo de 1901) y Santa Cruz de Tenerife (abril de 1901); esta ópera fue editada en Italia, reducida para canto y piano, por la casa Fantuzzi. En 1901 se anuncia en la prensa local que don Andrés estaba concluyendo otra ópera en italiano, *Gioavanna de Mantova*, sobre libreto de Fulglio Fulgoni, pero lo cierto es que no la concluyó hasta muy poco antes de morir, sin que se conozca hoy el paradero de su partitura. Sin embargo, sabemos que colaboró con el escritor Angel Guerra en la producción de algunas zarzuelas canarias que se estrenaron con éxito, como por ejemplo *La última*, estrenada en 1901, en cuyo libreto colaboró también la pluma de Delgado Barreto. En Tenerife, según ya hemos visto, estrenó también zarzuelas sobre libretos de Mario Arozena, como *Angela* (1902). Otro libreto de zarzuela canaria escrito por Angel Guerra y erróneamente atribuido durante muchos años a Pérez Galdós, el de *Clavellina*, estaba destinada en principio a ser puesta también en música por Andrés García de la Torre. Este continuó produciendo durante toda su vida numerosas obras para piano, algunas de las cuales fueron editadas en Berlín, existiendo ejemplares de las mismas en el archivo de música de El Museo Canario.

LAS BANDAS CIVILES DE MUSICA EN GRAN CANARIA: LOS MANCHADO Y RAFAEL DAVILA

Como en las demás islas, las bandas de música proliferaban en la geografía de Gran Canaria, constituyéndose en los únicos focos de cultura musical de las poblaciones no capitalinas. Algunos maestros de mérito quemaron su vida al frente de bandas de pueblo, pues no había otra salida económica para su profesión. Al entrar el siglo se había organizado la de Moya, dirigida por Sixto Batista Sánchez, la cual debutó precisamente el 31 de diciembre de 1900. Las bandas operaban en poblaciones mayores, como Guía, Arucas, Telde, Teror, etc., y cubrían las solemnidades festivas de otros pueblos más pequeños o alejados; existía por ejemplo la de Ingenio, que iba normalmente a tocar a San Bartolomé de Tirajana en sus fiestas, etc. Estas instituciones y sus archivos están por investigarse: se echa de menos un trabajo como el realizado en La Orotava, del que hemos dado cuenta más atrás.

En conexión con el mundo de las bandas civiles hay que reseñar en primer lugar la labor de un destacado compositor. Antonio Manchado Viglietti (1843-1910), nacido en Madrid e hijo del director de la Banda de Granaderos de la Corona. Manchado vino desterrado a Canarias como consecuencia de los acontecimientos políticos de 1868, y se estableció en Telde, donde sobrevivió de mil maneras. Entre otras cosas, tocaba admirablemente el cornetín, con el que daba conciertos. Secundado por el Ayuntamiento, organizó la Banda Municipal teldense, de la que fue director. Su prestigio personal le llevó incluso a la titularidad de la alcaldía de Telde durante la Restauración. Más tarde es el Ayuntamiento de Arucas el que le reclama para organizar la enseñanza musical y la creación y dirección de su banda, lo cual realiza con todo éxito. Al final de su vida, durante más de veinte años, fue director titular de la Banda Municipal de Las Palmas, cargo en el que le sucedió después de su muerte, acaecida el 11 de octubre de 1910, uno de sus dos hijos compositores: Segundo Manchado.

Segundo Manchado Medina (Las Palmas, 9-XII-1881 - 1-V-1929) estudió música en su ciudad natal con su padre, y fue director de la banda de Arucas hasta el fallecimiento de éste, en 1910, en que le sustituyó en Las Palmas. Unos diez años más tarde, siendo ya alcalde de la ciudad Bernardino Valle (hijo), la corporación municipal decidió suprimir la banda, que sólo se reorganizaría años más tarde bajo la titularidad del discípulo del maestro Valle, Agustín Hernández. Para entonces Segundo Manchado, quien desde su cese pasó el resto de sus años dedicado a negocios relacionados con la exportación frutera, había fallecido ya. Segundo Manchado fue el autor de la misma del *Himno de Gran Canaria*, compuesto por encargo del alcalde de Las Palmas en la víspera de un mitin multitudinario organizado para pedir la división de la provincia; inspi-

rado en el de Riego, el himno se compuso en una noche, con letra también repentizada por Cirilo Moreno. Este fue colaborador asiduo de nuestro compositor, habiendo escrito también para él la letra de su zarzuela *El hijo de Robespierre*, que con notable éxito se estrenó en Las Palmas en la segunda década del siglo. La *Marcha fúnebre* para banda de nuestro músico fue, asimismo, pieza obligada de la Semana Santa hasta muchos años después del fallecimiento de Segundo Manchado.

Otro inspirado compositor relacionado con la vida de las bandas en Las Palmas fue Rafael Dávila (1850-1934), secretario de juzgados municipales y procurador, cargos que nunca ejerció. Nacido y afincado en nuestra ciudad, se contentó con su sueldo de funcionario municipal hasta su jubilación, porque ello le dejaba más tiempo libre para la música, que era lo que le gustaba. Había sido desde muy joven músico de la orquesta de la Sociedad Filarmónica, primero bajo la dirección de Manuel Rodríguez Molina y luego bajo la de Bernardino Valle. A los 18 años dirige la primitiva Banda Municipal de Las Palmas, y actúa al frente de ella en el atrio del Ayuntamiento al proclamarse la I República (16 de marzo de 1873). Más tarde, cuando se hizo cargo de ella José García de la Torre, dirige bandas en diferentes pueblos así como también la del Puerto de la Luz y la de jóvenes Exploradores. Un testimonio nos cuenta que “era de admirar, ya viejo, su pequeña arrogancia y agilidad, al atravesar la ciudad marchando con la tropa infantil...”. Toda una estampa de indeclinable entusiasmo. También organizó un notable orfeón en el Círculo Mecantil.

Rafael Dávila compuso marchas, pasodobles, y, sobre todo, danzas cantadas, como *Tu sornisa*, tan popularizada en las serenatas de los antiguos carnavales. Está habanera, cuyo texto comienza con las palabras *No ves la nube...*, es una melodía logradísima: rezuma una extraordinaria finura. Por eso ya pronto, en aquel entonces, alcanzó el honor de las grabaciones discográficas.

LA BANDA MILITAR Y EL MAESTRO SANTIAGO TEJERA: SUS ZARZUELAS CANARIAS Y SU DISCIPULO LUIS MANCHADO

Las bandas militares nunca estuvieron completamente desconectadas del acontecer cultural civil. En la isla de Tenerife, la Villa de La Orotava es testigo del significativo apoyo que el estamento militar le prestó siempre para que la vida musical nunca se interrumpiera, y la capital, Santa Cruz, contó en sus momentos musicales más críticos con la indeclinable concurrencia de la banda y del orfeón militares, entidades asistidas siempre por buenos músicos. Así también en Las Palmas funcionaba la banda militar desde antaño, alternando y compitiendo en la vida civil con cuantas bandas ciudadanas se organizaban.

Había entre la población de aquel entonces verdadera afición al sonido de las bandas. Las competiciones y los conciertos en que participaban dos de ellas no eran actos muy infrecuentes, y el paso de bandas foráneas por nuestras capitales despertaba una gran expectación. Así en julio de 1901 tocó en la Alameda de Colón de Las Palmas la Banda Municipal dirigida por Manchado Vigliotti, contrastándose sin desmerecer con la magnífica banda italiana del crucero brasileño “Florida”, anclado a la sazón en el Puerto de la Luz. La participación de todas las bandas repartidas entre los diferentes pasos de las procesiones de Samana Santa constituía asimismo una nota de solemnidad tradicional, a la cual no era ajena la siempre brillante participación de nuestra banda militar. Y a su cabeza marchó diestramente durante varias décadas, a caballo entre los dos siglos, su director canario más insigne: el maestro Santiago Tejera Ossavarry.

Había nacido este músico en nuestra ciudad el 20 de mayo de 1854. Estudió durante 6 años en el Seminario Conciliar, mientras aprendía el piano y el órgano con el beneficiado catedralicio Luis Rocafort. A los 14 años de edad se estrenó su primera composición musical de envergadura: una *Misa Solemne* para coro y orquesta. Pronto abandona la idea de los estudios eclesiásticos y hace con éxito oposiciones a Músico Mayor del Ejército, dirigiendo desde los 17 años la Banda del Batallón Provincial de Las Palmas, tarea que alternaba desde entonces con la enseñanza musical de carácter privado. Se jubiló en 1914, ejerciendo desde esta fecha como organista de la catedral, y aún vivió más de veinte años, pues falleció en Las Palmas el 7 de diciembre de 1936.

Compuso Santiago Tejera mucha música, tanto de cámara como para bandas, orquestas y coros. Destacan entre su producción sus cincuenta pasadobles y ochenta marchas para banda, una muy aplaudida *Rapsodia canaria*, cuatro tandas de valsos, el *Himno del Regimiento de Las Palmas Nº 66* y varias sinfonías, como las tituladas *Atlántida*, *Afortunadas* y *Por mi patria y para mi patria*, obra esta última premiada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Pero lo que verdaderamente ha contribuido a consolidar el nombre de Tejera en la historia cultural insular es su aportación al repertorio de zarzuelas canarias.

A partir de 1902 estrena nuestro músico las más importantes que compuso, que son cuatro: *Folías tristes*, *La hija del mestre*, *Navidad* y *El Indiano*. Tejera fue el autor de los libretos y la música de todas ellas, y hay que señalar que su estilo literario y su ingenio dramático son tan agraciados como la propia música. En varias épocas fueron repuestas en escena las dos primeras, e incluso la segunda, *La hija del mestre*, por su gracia argumental, mereció ser el tema del primer largometraje que se filmó en la isla. Los libretos y partituras de ambas obras se conservan en el archivo de El Museo Cana-

rio, cedidas por el Ayuntamiento, el cual se las compró a Tejera en 1924 a cambio de una pensión vitalicia que le compensara de su escasa jubilación. Las otras dos, al parecer, se han perdido.

Al frente de la banda militar sucedió a Tejera, Luis Manchado Medina (Las Palmas, 20-V-1873 - 5-V-1958), cuya carrera musical fue más dilatada que la de su hermano Segundo. Había estudiado música con su padre y luego con Santiago Tejera, trasladándose seguidamente a Madrid, en cuyo Conservatorio de Música culminó su aprendizaje. En la capital de España siguió la carrera de músico director de la banda del regimiento de Figueras y la del de Saboya número 6. Regresó a Las Palmas en 1914 como director de la banda del regimiento de Canarias “Batallón de Cazadores”, en sustitución de su antiguo maestro. Al frente de ésta debió culminar sus años de servicio en 1928, en que vino a susituirle desde la península el maestro José Moya, pasando Manchado el resto de su vida oficialmente apartado de la actividad musical y ocupado en negocios de seguros. Compuso gran número de obras que, ya desde su época de Madrid, depositaba puntualmente, previo registro, en la Sociedad de Autores Españoles.

LA SOCIEDAD FILAMORNICA DE LAS PALMAS Y EL MAESTRO BERNARDINO VALLE

Al entrar el presente siglo, la vanguardia musical de Gran Canaria orbitaba en torno a la Sociedad Filarmónica de Las Palmas, cuya orquesta dirigía entonces el maestro Valle. El objetivo de esta asociación era “difundir el arte musical”, no sólo con su orquesta, sino, además, manteniendo abierta al público una Academia de Música gratuita, al frente de la cual figuraba el director orquestal de turno. Los músicos de la orquesta y cuantos desempeñaban las partes vocales en los conciertos eran considerados sólo como “aficionados”, ocupados por el día en otros menesteres y dedicando sus horas vespertinas a estudiar la música y a ensayar. Estos instrumentistas y cantores constituían, dentro de la Sociedad Filarmónica, el grupo de “socios activos de números”, exentos de pagar cuota, mientras que los “pasivos” u oyentes contribuían con dos pesetas mensuales al sostenimiento de la empresa cultural. Aparte de esto, la Academia de Música recibía una subvención del Ayuntamiento y la orquesta mantenía un contrato económico, siquiera exiguo, con el Cabildo Catedral de Las Palmas, mediante el cual se obligaba a intervenir en determinadas ceremonias litúrgicas solemnes; esta vinculación eclesiástica, que duró hasta hace unos veinte años, remontaba sus orígenes a la liquidación de la capilla de música catedralicia en 1828 sin querer la Iglesia desligarse completamente de los músicos que la habían servido, ya que fueron aquellos instrumentistas y cantores quienes integrarían el principal núcleo fundador de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas en 1845.

Don Bernardino Valle Chiniestra ha sido uno de los directores más significativos a lo largo de la historia de la Filarmónica. Había nacido en Villamayor, pueblo de la provincia de Zaragoza, en 1850, trasladándose de niño a la capital de su provincia, en cuya iglesia del Pilar fue seise y discípulo del maestro de capilla Domingo Olleta. Cuando cambió la voz fue enviado a Madrid, en cuyo Conservatorio aprendió violín, piano, órgano y composición, siendo discípulo de Emilio Arrieta y condiscípulo, por tanto, de Bretón, Chapí y Caballero, con los que mantuvo estrecha amistad el resto de su vida.

A los 21 años fue nombrado Valle maestro de partes y coro en distintos teatros madrileños, especialmente en el de la Zazuerla y en el Apolo. Aquí estrena con éxito varias zarzuelas por él compuestas, como *Huyendo de ellas*, *Cambio de papeles* y *Bromas pesadas*, así como otra más, puesta en música en colaboración con Bretón: *María*. Como compositor obtuvo entonces además un rotundo triunfo con su obra orquestal *Serenata española*, cuya partitura edita la UME y figura en sus catálogos todavía desde entonces.

En 1878, habiendo quedado vacante la plaza de director de orquesta de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de la Academia de Música, fue contratado para ello por recomendación expresa de Arrieta, trasladando definitivamente su residencia a las Islas, donde ejerció su magisterio durante 50 años justos, siendo incluso nombrado al final de su vida hijo adoptivo de la ciudad de Las Palmas.

Dejó escritas Valle muchísimas obras musicales de cámara y sinfónicas, algunas sobre temas canarios, así como canciones y mélogos acompañados sobre textos de algunos poetas insulares de su época, como Luis Millares Cubas, etc. Su obra para coros y orquesta *Poema sinfónico del descubrimiento de América* fue premiada en Madrid en 1892, en concurso nacional conmemorativo del 400º aniversario del descubrimiento. Valle fue, en suma, el músico más representativo y completo que hubo en Las Palmas en su época, y compuso también algunas zarzuelas canarias, estrenadas a principios de siglo, como, entre otras, *La perla negra* (1901) y *De paso por Las Palmas* (1905), esta última sobre libreto de Isaac Morales. Toda su producción musical ha sido depositada por sus descendientes en el archivo de la sección musicológica de El Museo Canario.

El maestro Valle falleció en Las Palmas en 1928. Su final artístico supuso la desintegración de la Filarmónica. En realidad, sus últimos años estuvieron plagados de indiferencia y hasta de desaires hacia su persona. Este triste situación aparece amargamente expresada por Francisco González Díaz en un artículo necrológico que fue reproducido incluso por la revista "Canarias" de Buenos Aires.

JOSE Y AGUSTIN HERNANDEZ SANCHEZ, DISCIPULO DE VALLE. EVALUACION DEL PRIMER PERIODO MUSICAL DE NUESTRO SIGLO.

Son muchísimos los discípulos de ambos sexos que forjó Bernardino Valle en Las Palmas; de uno de los más notables, el barítono Néstor de la Torre, nos ocuparemos más adelante. Cabe ahora centrar nuestra atención en los hermanos José y Agustín Hernández Sánchez, músicos integrados en el espíritu del primer período de la vida musical de nuestro siglo. Sobre Agustín Hernández recayó la responsabilidad de mantener en Las Palmas el fuego de la tradición a la muerte de Valle, compatibilizando más tarde sus funciones al frente de la Banda Municipal de Las Palmas con las de director de la cada vez más deshecha orquesta de la Sociedad Filarmónica. Como aglutinador de los elementos musicales dispersos tuvo poco éxito, y cuantos esfuerzos hizo sólo dieron resultados efímeros y provisionales, que no llegaron a consolidar nada de cara al futuro. Aunque escribió algunas composiciones, que se conservan en el archivo de la Banda Municipal, sabemos que le costaba sentarse a plasmar sobre el papel pautado las ideas musicales que llevaban dentro, a las cuales, sin embargo, daba vida con mucha espontaneidad cuando se sentaba al piano.

Todo lo contrario fue su hermano José, bien conocido en los cenáculos insulares del arte con el cariñoso sobrenombre de "Pepito Armonía"; hombre escrupulosamente ordenado, dejó escritas más de trescientas obras musicales. Había nacido en Las Palmas de Gran Canaria el 1 de noviembre de 1879, y se inició en la música con su padre, buen clarinetista, el cual le siguió también por las sendas de este instrumento. Sus estudios musicales definitivos los consolidó con Valle, al mismo tiempo que su hermano Agustín; con el insigne maestro hizo piano, armonía y composición, y llegó a ser, en los años del cambio de siglo, sustituto suyo como director de la orquesta cuando el titular se hallaba imposibilitado. Estrenó su primera obra orquestal, dedicada a Valle, a los diecisiete años, y dos más tarde, en 1898, la compañía de zarzuela de Pablo López le estrena *Trinidad*, obra lírica costumbrista, aunque no de ambiente canario, sino andaluz, de la cual escribió José Hernández no sólo la música, sino también el libreto. Por esta época mantuvo una actividad musical intensa, organizando diversas bandas en algunos pueblos y componiendo de manera continuada; así produjo piezas de todos los géneros y para toda clase de combinaciones instrumentales y corales, si bien el grueso de su obra se va centrando cada vez más en el piano. Para este instrumento, que tocaba con destreza, dejó escritas algunas composiciones intelectualmente ambiciosas, pero la mayoría de ellas, especialmente las producidas tras dedicar su vida a otras actividades no musicales, son del género bailable y ligero, destinadas a sus amigos y a las reuniones privadas

de carácter desenfadado. A nosotros, sin embargo, nos interesa mucho toda esta producción, pues en ella aparece condensado admirablemente el espíritu de toda una época.

José Hernández Sánchez ingresó en 1904 como administrativo de la compañía carbonera Cory Brothers and Co. Ltd., de la que pronto llegaría a ser gerente, y en 1909 fue nombrado cónsul de Grecia, cargo en el que fue refrendado por el gobierno griego en 1911 con la categoría de cónsul de primera clase. Pocos años más tarde se interpretaría en Atenas su obra orquestal *Hommage*, marcha fúnebre sobre motivos del himno nacional griego dedicada a la augusta memoria del rey de los helenos Jorge I. Compatibilizando sus actividades mercantiles y consulares con sus frecuentes viajes a Londres y a Grecia y Turquía, José Hernández Sánchez continuó su trayectoria de compositor pianístico el resto de su vida, la cual llegó a sobrepasar la mitad de nuestro siglo: falleció en Las Palmas el 16 de julio de 1955. Pero en él y en sus obras, muchas de las cuales fueron editadas, perduró fundamentalmente la esencia de la *belle époque*, siendo así que en su producción musical se conserva el alma de una manera de sentir que se creía enterrada para siempre tras la primera guerra mundial.

Es primer período musical de nuestro siglo en las islas, tan bien representado en la obra musical de José Hernández, observa unas características muy marcadas: sin romper la constante en la música española del cultivo de los desarrollos rapsódicos y de la pequeña forma, para la cual nuestros músicos suelen mostrar especial gracia, las composiciones apuntan hacia la melodía fácil y, lo que es ya más interesante, hacia la revalorización del acervo músico-popular de la región. Como hemos visto, Hernández es casi el primero en las islas, pese a su juventud, como autor de la zarzuela costumbrista, cuyo cultivo probarían luego los principales músicos del archipiélago a lo largo de muchos años, después de 1900. Aquí acertaron bastantes, pero ninguno como Santiago Tejera, quien fue capaz de escribir las zarzuelas canarias de más garra; un periódico de la época, "La Careta", publica en 1908 su caricatura, en la que aparece Tejera vestido de campesino insular esgrimiendo una batuta: todo un homenaje de reconocimiento al músico campeón de la canariedad.

LA VIDA MUSICAL EN TENERIFE Y LAS PALMAS DURANTE LA EPOCA DE NESTOR DE LA TORRE.

Si ha existido un músico abnegado y filántropo, capaz de anteponer a los intereses de su propia carrera un generoso afán por contribuir al desarrollo cultural de toda la región canaria, al margen de provincianismos y pugnas estériles, ese fue el barítono Néstor de la Torre Cominges. Nacido en Las Palmas el 26 de julio de 1875, realizó desde niño sus estudios musicales y de canto con Bernardi-

no Valle, completándolos luego en Madrid y en Italia. Se dedica a la ópera con éxito. Vino a cantar por primera vez a Las Palmas en 1896, formando parte de la compañía del tenor Antón. Su carrera internacional fue brillante; muy expresiva resulta la lectura de diversas críticas italianas reproducidas en primera página por "Diario de Las Palmas" el 24 de mayo de 1901. Néstor viene con frecuencia a su tierra, participando con su aplaudida presencia en la vida musical de ambas provincias: siempre que viene le encontramos en las páginas de los periódicos interviniendo y organizando conciertos, sobre todo cuando se trataba de recaudar fondos con fines filantrópicos.

En 1908 abandona su carrera internacional y se establece con su numerosa familia en Santa Cruz de Tenerife, consagrándose a la pedagogía del canto y a colaborar activamente en la vida musical de la isla. Diez años después se establece en Las Palmas, y en 1920, con motivo de haber viajado a la Habana a dar unos conciertos en unión del tenor grancañario Ramón Medina, es allí contratado para hacer ópera y dar clases de canto; su estancia en Cuba duró hasta 1930, en que regresa a Tenerife. En enero de 1933 se establece en Madrid, comisionado para defender los intereses de los exportadores fruteros de ambas provincias canarias, donde fallece el 23 de agosto de dicho año.

Néstor era un organizador nato, desprovisto además de cualquier atisbo de egocentrismo. Con su presencia en Tenerife entre 1908 y 1918, el ambiente musical adquiere allí un nuevo sesgo y, de forma más intensa ahora, la vida de las islas aparecerá más coordinada, más comunicada: comienzan a venir artistas de renombre a dar recitales y conciertos (favorecido este tráfico por su paso hacia América, huyendo de las penurias de la gran guerra europea) y, al mismo tiempo, los artistas de Tenerife y Gran Canaria se intercambian con más frecuencia.

En 1911 se cerró el Teatro Principal de Santa Cruz, para comen-zarse a construir el actual Teatro Guimerá, inaugurado en 1914. Las compañías dramáticas y líricas actúan entonces en locales inadecuados. Una de ellas, la de José Gamero, tiene en 1912 como director de orquesta al tinerfeño Santiago Sabina, que actúa por primera vez como tal en su tierra; a él le dedicaremos más adelante capítulo aparte. A punto de abrir sus puertas oficialmente el nuevo teatro, acoge en él a la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Arbós, en la que viene tocando la viola Conrado del Campo, quien se levanta a saludar desde su atril cuando, en el segundo concierto, es aclamado por el público tras ejecutarse su composición *Divina Comedia*. Los programas de concierto de la sinfónica rompen definitivamente con lo que había sido tradicional como "concierto" hasta aquel entonces. A la demanda de un nuevo orden contribuirá también, casi siempre entre bastidores, el riguroso ase-

soramiento de Néstor, quien, conectado con músicos de Europa, hace desfilar grandes artistas exigiendo una cierta dignidad y cuidado en la confección de los programas. Y como figuras de apoyo, el gran cantante canario va dando paulatina salida a una pléyade de discípulos de canto que, después de refrendar algunos de ellos la enseñanzas de Néstor fuera de las islas (especialmente con Tabuyo en Madrid), protagonizarán durante varias décadas la vida artística de Tenerife: Maltide Martín, Lola Trujillo, Jorge Sansón, Luis de Armas, etc.

Al establecerse Néstor en Las Palmas en 1918, la capital gran Canaria ha seguido un proceso paralelo al de Santa Cruz de Tenerife. Su teatro estará ahora en vías de reconstrucción y por la ciudad han desfilado las mismas orquestas y compañías líricas y los mismos artistas que por Santa Cruz. La presencia de Néstor en el archipiélago también se había dejado notar en Las Palmas, pues nunca fue un ausente, sino un colaborador, coordinador y asesor para ambas capitales. Ahora comienza una nueva tarea docente en su ciudad natal, que pronto dará frutos espectaculares: no sólo su hija Lola de la Torre, que entonces contaba dieciseis años de edad, sino además otros discípulos de gran talla, como Isabel Macario, poseedora de una voz excepcional, la cual no tardará en marchar a Italia a perfeccionarse, Juan Pulido, María Suárez Fiol, etc. Juan Pulido continuó sus estudios con Néstor en la Habana, cuando éste marchó a Cuba en 1920, y desde allí saltó al foro internacional, donde mantuvo una larga carrera de éxitos. Pero lo importante es que estamos barajando nombres de artistas canarios que, en su mayoría, serán protagonistas de la vida musical insular casi hasta nuestros días y a través de los cuales pervivirá el empuje organizador de la vida musical que sólo Néstor supo infundirles.

LA MUSICA DE CAMARA EN LAS PALMAS DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO: JOSE L. AVELLANEDA Y SUS CONTINUADORES.

La actividad musical camerística está documentada en Canarias desde la segunda mitad del siglo XVIII, casi ininterrumpidamente hasta nuestros días. Pero en Las Palmas cobrará especial relieve con la participación del violinista compositor José Larena Avellaneda, en la segunda década del presente siglo. Hay, sin embargo, antecedentes vivos que mantenían la llama de la expectación hacia este repertorio. En el siglo anterior, el escritor y compositor Millares Torres había hecho aprender la viola y el violoncelo a sus hijos Agustín y Luis Millares Cubas, respectivamente, para, en unión de otros músicos, poder ejecutar el repertorio camerístico europeo en su casa. Ahora la tertulia literaria de principios de siglo en casa del doctor y poeta Luis Millares daba cabida también a la música en sus veladas artísticas, siendo el repertorio de cámara cultivado con es-

pecial devoción. Por otra parte, ya hemos visto que al filo del primer lustro del siglo dirigía García de la Torre una corta agrupación musical que cultivaba el camerismo en el Gabinete Literario. Y en torno al maestro Valle, tanto privada como públicamente, se vivía también un ambiente propicio a este género, que era practicado con esmero, dando pie incluso tanto a creaciones originales como a arreglos de obras europeas que, en otras condiciones, hubiera sido imposible escuchar entonces en las islas. Pero vayamos a la interesante figura de Avellaneda.

José Larena-Avellaneda y Rodríguez había nacido en Las Palmas el 17 de noviembre de 1865, y desde pequeño demostró, junto con su hermano Rafael (también pintor), unas condiciones excepcionales para la música. Estudió solfeo y violín en la Academia de la Filarmónica, dirigida en su infancia por el maestro Manuel Rodríguez y Molina, y continuó con esmero sus estudios de violín, si bien profesionalmente no tardó en ocupar un cargo de responsabilidad en una casa de comercio de la población. Llegó a ser, bajo la batuta de Valle, violín concertino de la Orquesta Filarmónica, a la par que solista destacado, hasta que los negocios le llevaron a viajar por Europa y vivir en Londres, donde continuó estudiando y ganando experiencia. Allí adquirió dos joyas importantes: un Stradivarius (catalogado), que aún conserva su familia en Las Palmas, y un Gaurnerius. Con alguna frecuencia viene a Las Palmas e interviene como solista en conciertos públicos, hasta que la primera guerra mundial le devuelve a su tierra definitivamente. Forma entonces un cuarteto de cuerdas, el "Cuarto de Avellaneda", junto con su hermano Rafael (viola), Antonio Mesa (violín 2º) y Pedro Peñate (violoncelo), con el cual dio a conocer al público de las islas un escogidísimo repertorio, tanto clásico como de última hora, dentro de unos niveles de calidad importantes.

Además de esto, Avellaneda compuso música para violín y piano, la cual no solía tocar en público con mucha frecuencia, pero que se conserva pulcramente manuscrita en los archivos del Museo Canario. Esta se divide en dos bloques. El primero lo constituye la virtuosística, inspirada generalmente sobre aires y motivos populares canarios: un repertorio pletórico de largas frases destinadas a lucir destreza y mecanismo, dentro de un tono retórico a lo Sarasate. El segundo bloque está compuesto por finas e inspiradas divagaciones violinísticas montadas sobre conocidas obras para tcla de Juan Sebastián Bach. Además de esto, Avellaneda fue objeto de constante homenaje por los más significativos compositores coetáneos suyos, quienes le dedicaron obras originales que también se conservan; entre ellas, una del famoso Jesús Monasterio, del cual se dice que fue Avellaneda discípulo en alguna época de su vida que todavía no hemos podido determinar.

En Las Palmas fue muy sentido su fallecimiento, relativamente prematuro y tras larga enfermedad, el 4 de marzo de 1920. La memoria de su calidad violinística quedó viva en la población durante muchos años.

La afición a la música de cámara que dejó entre nuestro público Avellaneda, ocasionalmente contrastada con la presencia fugaz antes de 1924 de agrupaciones como el trío Costa-Casaux-Terán o el cuarteto de Budapest, tuvo discreta continuidad a la llegada a Las Palmas de tres músicos de batalla que se establecieron en nuestra ciudad en los años veinte: el vallisoletano Luis Prieto (piano) y los catalanes Agustín Conchs (violín) y Juan Ribó (violoncelo). Estos tres músicos mantuvieron el repertorio camerístico para trío en los conciertos de nuestra población hasta la mitad del siglo aproximadamente. Los dos primeros practicaban también la composición y, dedicados a la docencia de sus respectivos instrumentos, pronto se integraron a la vida musical ciudadana. Los tres fueron pilares importantes a la hora de la reorganización de la música sinfónica en Las Palmas a partir de los años cuarenta. Para entonces el declive de Ribó era patente, por lo que le sustituirá el violoncelista canario Rafael Jáimez Medina.

Prieto, Conchs y Jáimez dan a conocer en el Museo Canario, en 1948, el *Trio* de un joven y prometedor compositor insular, a la sazón discípulo en Barcelona de Xavier Montsalvatge: Juan Hidalgo Codorniú. En esta obra, cuyo primer movimiento muestra el interés de que se expone en él un tema basado en las doce notas de la escala cromática, el tercer tiempo o "movimiento de carácter" (tradicionalmente una danza como el *minueto* o un *rondó*) es un *tajaraste*... Pero sobre Juan Hidalgo hablaremos más adelante.

ALGUNOS PIANISTAS CANARIOS EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO: RAFAEL ROMERO SPINOLA, MANUEL PEÑATE ALVAREZ Y JOSE ESPINOSA GARCIA

La práctica del piano era un hecho generalizado entre casi todos los cultivadores de la música, como hemos podido comprobar. Pero hubo algunas personalidades que sólo se circunscribieron a este instrumento para sus creaciones, como ya había ocurrido en el caso de Fermína Henríquez de Lleó, y a ellas dedicaremos ahora unos breves párrafos. Desde luego, hay un número importante de pianistas no compositores que sería ocioso citar aquí, donde nos hemos propuesto centrarnos sólo en cuanto se relaciona con la creación musical misma. Así, hay desde el arranque del siglo pianistas que acapararán durante décadas la atención de los periódicos y de la vida musical insular, pero de los que no sabemos que se hayan manifestado en el campo de la composición musical. Tales son, por ejemplo, Cástor Gómez Bosch, en Las Palmas, o Manuel Funes y Ledó, de Tenerife, niño prodigio del instrumento que causó admi-

ración en las primeras décadas del siglo no sólo en las islas, sino especialmente en su rápida trayectoria internacional. Otros, en cambio, además de intérpretes, sintieron la necesidad de plasmar sobre su instrumento ideas musicales propias.

Entre los pianistas-compositores canarios de la primera mitad del siglo cabe centrarnos, en primer lugar, en la figura particularísima de Rafael Romero Spínola, miembro más destacado de una camada de hermanos altamente bohemios, todos ellos con talento para la música. Eran descendientes de músicos a través de varias generaciones: concretamente del tonadillero español dieciochesco José Palomino, que llegó a Las Palmas con su familia en 1808 huyendo de la invasión napoleónica y, como maestro de capilla de la catedral, murió dos años más tarde. Rafael Romero Spínola, cuya vida se extingue en un pueblo de la provincia de Sevilla poco después de la guerra civil española, aparece ya al romper el siglo dando conciertos en las islas como joven y prometedor pianista pensionado por el Ayuntamiento de Las Palmas. Poco después se instalará en París, para residir allí durante treinta años, pero desde donde vuelve esporádicamente al archipiélago para participar en la vida musical. Regresa definitivamente a las islas en 1931, y al año siguiente, por iniciativa suya, se constituye en Las Palmas una gran Masa Coral de la que será director, la cual viene regida por una directiva en la que participan las fuerzas vivas de la afición musical. Tenemos la impresión de que esta empresa tuvo vida efímera, siendo su pujanza inicial sustituida por la de la "Asociación de Amigos del Arte Néstor de la Torre", de la que trataremos más adelante.

Rafael Romero Spínola era hombre de gran carisma, como bien se trasluce en el gran retrato que de su figura estrambótica nos legó el pintor Nicolás Massieu. De él conservamos dos obras ambiciosas para violín y piano, firmadas en París en 1916 y dedicadas al violinista José Avellaneda. Cuando regresa de Europa en 1931 da un memorable recital en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife en el que, junto con obras del repertorio clásico, da a conocer "dos valiosas composiciones suyas, destacándose la titulada *El tajaraste*, inspirada en nuestra música regional". Lamentablemente, aún no hemos podido localizar otros papeles de música de este interesante personaje, cuya impronta personal dejó tan profundo recuerdo en los medios musicales de Las Palmas.

Más reconcentrada en sí misma es la figura de otro pianista compositor de Las Palmas que, cuando no genial, sí dedicó al menos muchas horas a la composición y edición de sus piezas para teclado: Manuel Peñate Alvarez (1896-1971). Produciéndose dentro de un lenguaje musical que le viene dado por su espíritu romántico, elude todo atisbo de banalidad que orbite en torno al género ligero oailable para buscar un pianismo de concierto a lo Albéniz,

aunque de resultados armónicamente ingenuos, si bien siempre gratos y amables. Ya a fines de 1926 está a la venta en Madrid su obra *Nereidas y tritones*, a la que seguirán otras muchas, editadas en su mayoría en su isla natal, tales como *Corpus en Las Palmas*, *Marcha épica* y un largo etcétera.

Nada editó, sin embargo, uno de los pianistas-compositores más ignorados, aunque nada desdeñable como tal, que hubo en nuestro archipiélago en la primera mitad del siglo: el tinerfeño José Espinosa García, nacido en el Puerto de la Cruz en 1889 y fallecido en Garachico en 1948. Era hermano del famoso escritor y catedrático de literatura Agustín Espinosa, y en el espíritu de la vanguardia que éste representaba como creador hay que encuadrarle también a él históricamente dentro del contexto musical insular. Pero no se dedicó profesionalmente a la música, arte que cultivaba de manera intensa, si bien retraída y privadamente, pues, aunque había estudiado piano y composición, su profesión fue de acuerdo con la carrera de farmacéutico que cursó en la Universidad de Granada. Sabemos que residió algunos años en París, donde debió calarle muy hondo el impresionismo musical francés; en un cuaderno manuscrito suyo compilado hacia 1930, donde copiaba piezas de piano de su predilección, reproduce obras de Poulenc, de Honegger y de otros compositores que nos ilustran sobre un espíritu concomitante con la expresión musical más al día de su época.

En ese cuaderno plasmó también Espinosa algunas composiciones suyas, sus *Tres piezas breves*, de las que sólo copió dos: *Preludio* (Realejos, agosto de 1929) y *Berceuse* (Puerto de la Cruz, enero de 1930). Son intentos de fina expresión poética que se manifiestan concisamente dentro de un lenguaje impresionista de corte francés. De Espinosa conocemos también una melodía popular que, a requerimiento de su hermano Agustín, compuso para servir de vehículo a ciertas poesías de los clásicos españoles: algo muy diferente de lo anterior, y absolutamente acorde, en cambio, con el estilo musical de corte tradicional que cultivaba por aquellos mismos años Federico García Lorca.

LOS GUITARRISTAS. CARMELO CABRAL Y VÍCTOR DORESTE. MAS ZARZUELAS CANARIAS

Hemos visto al principio que había también en las islas afición por los instrumentos y agrupaciones de pulso y púa; en este círculo resulta siempre interesante la actividad creadora de guitarristas-compositores. La afición a la guitarra clásica no estaba ausente de la vida musical, desde luego: en 1906 detectamos en Las Palmas la presencia de dos aficionados locales, Sebastián Miranda y Andrés Cabrera, que solían intervenir en los conciertos tocando a dúo arreglos operísticos, seguramente realizados por ellos mismos. Pero la figura guitarrística de prestigio no surge hasta unos pocos años después, y se llama Carmelo Cabral y Domínguez.

Nacido en Las Palmas y discípulo de música de Bernardino Valle, formó todavía muy joven una agrupación de pulso y púa llamada "clave de sol", la cual daba ya conciertos en Gran Canaria en 1916. Pronto se traslada a Tenerife, donde fijará su residencia definitivamente, contribuyendo con su esmerado arte a dar tono al ambiente musical. Allí educó discípulos, creó escuela y despertó aficiones. Hizo repetidos viajes a Madrid, donde también dio conciertos, cosechando siempre éxitos y elogios. Son numerosos los artículos y poesías que le dedicaron los escritos de su época; su extraordinaria sensibilidad impresionaba vivamente. María Rosa Alonso nos ha legado los más tardíos testimonios sobre el arte guitarrístico de Cabral. Pero no sabemos si este guitarrista dejó obra musical propia trasladada al papel pautado.

En cambio, sí dejó música escrita, aunque no precisamente para guitarra, otro compositor de Las Palmas que se distinguió también como consumado guitarrista clásico, además de buen pianista: Víctor Doreste Grande (1902-1966). Hijo de Domingo Doreste Fray Lesco, Víctor mostró desde niño talento para la música. Ya a los diez años ponía ilustraciones musicales a *La Llanura*, del poeta insular Alonso Quesada, y a los dieciséis dio su primer recital de piano en Las Palmas. Así pues, sus padres, aconsejados por el violinista Juan Manén durante su estancia en Gran Canaria, convinieron en enviarlo a estudiar música a Alemania, en cuya ciudad de Leipzig recibió una sólida formación que su talento desordenado no supo aprovechar debidamente con posterioridad. En Leipzig escribió una obra musical basada en temas de los cantos canarios, cinco *Suites* que ejecutaría en Las Palmas en 1926, y más tarde editó en Berlín un *Foxtrott español*, que es un verdadero alarde de virtuosismo pianístico. En 1930 fue contratado, junto con el guitarrista canario Ignacio Rodríguez, para hacer una gira de conciertos a dos guitarras por Alemania, deteniéndose en Barcelona a dar un recital en el Ateneo; probablemente fue entonces cuando grabaron unos discos, en alguno de los cuales hay piezas guitarrísticas de Víctor que no se han conservado en partitura; en Barcelona obtuvieron un triunfo notable.

De regreso a Las Palmas, en 1933 estrena Víctor Doreste en el Teatro Pérez Galdós su zarzuela de ambiente canario *La zajorina*, sobre libreto escrito por su padre, Fray Lesco. Según los periódicos de la época, "la música gustó mucho, y tiene números de gran belleza y originalidad, destacándose el concertante final de primer efecto, y el canto a la tierra canaria del último cuadro, todo enmarcado en arrotros, folías e isas de pura cepa isleña". Más adelante pondría Víctor incluso obras orquestales de cierta envergadura, de las que daremos cuenta al tratar sobre los estrenos canarios que realizaron los maestros Sabina de Tenerife y Rodó en Las Palmas.

Lo que hay que destacar es que en los años treinta se seguía cultivando la zarzuela canaria por nuestros autores, y ello sin que hubiera existido realmente un lapsus: en Las Palmas, las de Tejera representaron en aisladas fechas de las cuatro primeras décadas del siglo, y además se hicieron otras nuevas, como, por ejemplo, *Ellas mandan*, una “humorada lírica” compuesta y estrenada en 1916, también en Las Palmas, por dos jóvenes talentos insulares: el pianista y compositor Miguel Benítez Inglott y el escritor Néstor de la Torre Millares, quien, para evitar confusiones, pronto adoptaría como nombre de batalla el de Claudio de la Torre. En Tenerife son más numerosos los cultivadores del género, por lo que bien merecen capítulo aparte.

LA MUSICA EN LAS PALMAS ENTRE LA MUERTE DE VALLE Y LA REORGANIZACION DE LA FILARMONICA

El óbito del maestro Valle en Las Palmas en 1928 supuso, como hemos dicho, el hundimiento del sinfonismo en Gran Canaria. La orquesta subsistió, desde luego, y al mando de Agustín Hernández cumplimentaba los compromisos anuales con la catedral; pero la Sociedad Filarmónica, que languidecía, no encontró entonces arrestos para una renovación de la vida musical. Y eso que, en los años de penuria, no dejaron de pasar por las islas algunos compositores interesantes, a los que en otras circunstancias se les hubiera podido sacar más partido. Tal es el caso del entonces joven Gustavo Durán, inseparable acompañante del pintor Néstor Martín Fernández de la Torre, quien, por ejemplo, fecha una composición en la playa de las Canteras en 1926, la cual no tardaría en ser publicada en el número 2 de la revista vanguardista “Litoral” de Málaga. Durán, quien se integraría en la generación de compositores de la II República, estuvo durante mucho tiempo en contacto con nuestra población a través de su vinculación al pintor Néstor, el cual realizó incluso los decorados para su ballet *El fandango del candil*, por ejemplo, y, sin embargo, su personalidad musical tuvo poca proyección en las islas.

Al fallecer el barítono Néstor de la Torre en Madrid en 1933, la memoria de su carismática personalidad sirvió de acicate para que sus alumnos y amigos quisieran reorganizar la vida musical de Las Palmas. Así, en abril de 1934 se fundó la Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre, que tuvo una actuación intensa hasta después de la guerra civil, en que se acordó fundirla con la Sociedad Filarmónica para contribuir al resurgimiento de ésta, que, si bien no había desaparecido, sí languidecía carente ya de protagonismo. A esto contribuyó la irregular subsistencia de la orquesta, cuyos componentes la conformaban muy ocasionalmente cuando eran llamados para ello.

La Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre mantuvo actividades de muy variada índole y calidad, desde sesiones de cineclub hasta el cultivo de la revista musical y del jazz, pasando por recitales poéticos, exposiciones pictóricas y, sobre todo, recitales de música y conciertos a veces también ópera; frecuentemente se constituyó en el principal vehículo organizador capaz de dar cauce a los grandes espectáculos tipistas que ideaba el pintor Néstor. Esta asociación fue en algunos aspectos vanguardista y en otros chabacana, sin que de una u otra manera se descuidara la calidad de la presentación de contenidos tan dispares. Promocionó, desde luego, a los intérpretes canarios, pero no se puede decir que sirviera para fomentar la creatividad musical a unos niveles intelectuales interesantes. Si acaso, habría que considerar aquí el nombre de dos creadores vinculados a las variopintas actividades de la Asociación: Cr. Joergensen y José Luis Antúnez, ambos vinculados al piano y autores de números musicales estrenados en la época. Antúnez (Las Palmas, 1926-1952) fue un caso de precocidad musical malograda. Desviado por los tiempos difíciles hacia la música ligera y víctima a los veintiséis años de la tuberculosis, no logró culminar las ambiciones de su verdadero talento, del que nos quedan algunas muestras interesantes, como, por ejemplo, dos canciones para voz y piano sobre textos de Campoamor y J. Monzón. Componía desde los quince años, no sólo obras camerísticas, sino también la música de obras teatrales (*El sueño de Obdulia*, sobre texto de J. A. Monzón) y orquestales (*Fantasia canaria*). Aparte de esto, la Asociación tuvo la virtud de sacar varias veces de su letargo a la orquesta de la Sociedad Filarmónica, que actuaba en sus conciertos bajo la dirección no sólo del maestro de la Banda Municipal, Agustín Hernández, sino también a las órdenes del de la Banda Militar, José Moya, un músico y compositor que bien merece una semblanza, siquiera breve.

José Moya Guillén había nacido en Lorca (Murcia) en 1902. Estudió música en su ciudad natal y composición por correspondencia con el maestro Emilio Vega, de Madrid, alcanzando una perfección notable. Mientras tanto, había aprendido a tocar el clarinete, y fue como clarinetista que ingresó en la Banda Militar de Cáceres, donde se hizo director a los veintiséis años de edad. Vino entonces destinado a Las Palmas, en sustitución de Luis Manchado, y aquí permaneció desde 1928 hasta su fallecimiento, que ocurrió en Las Palmas ya entrada la década de los setenta, cuando hacía años que se había jubilado de la Banda Militar. Moya fue un buen director, un compositor destacado (ya hemos visto que Sabina puso en Tenerife en 1943 dos de sus obras orquestales más notables: *Néstor* y *Las campanas*) y además un magnífico pedagogo de armonía y composición, cabiéndole el mérito, entre otros muchos, de haber sido el primer maestro en estas lides del compositor canario actualmente más destacado: Juan José Falcón Sanabria.

Pues bien: la equilibrada y regular actividad de Moya y las esporádicas genialidades de Romero Spínola y Víctor Doreste, al lado de la solitaria labor de ciertos pianistas ya reseñados, constituyen lo más interesante que, en cuanto a creatividad musical, se produjo en Las Palmas entre los años treinta y los primeros cuarenta, excepción hecha de la valiosa aportación de un visitante ilustre que, sin mayores alardes, nos legó una obra canaria tan destacada como poco conocida; nos estamos refiriendo al doctor Stein, compositor y musicólogo alemán.

Richard Heinrich Stein había nacido en Halle en 1882 y, tras graduarse en la Universidad de Erlange, pasó un período de su vida en España (1914-1919), de donde fue a Berlín como director musical de la radio. Fue entonces también pedagogo de piano y composición, habiendo compuesto asimismo bastante música: entre otras obras, sus *Dos piezas de concierto para violoncelo y piano*, op. 26 (1906); que figuran como la primera composición publicada en la que se usan los cuartos de tono. El doctor Stein vino a Las Palmas en 1933, y aquí vivió hasta su muerte que acaeció en la villa de Santa Brígida el 11 de agosto de 1942. Su legado musical para nosotros consiste en una larga *suite* de impresiones canarias para piano que publicó en Alemania, en la cual, usando a veces de los aires populares (aunque de forma muy estilizada) y fantaseando otras inspirado por sus más íntimas percepciones, dejó plasmado en 21 piezas cortas su manera de asimilar una tierra a la que amó y a la que escogió para morir. En el Museo Canario existe un ejemplar de esta preciosa publicación. Se trata ésta de una obra muy superior en rango, por ejemplo, a otra *Suite canaria* para piano, en cuatro tiempos, estrenada en Las Palmas en abril de 1959 por otro compositor alemán residente: Reinhold Scharnke, natural de Berlín, donde había sido intendente de la Música Municipal.

El espíritu de la vida intelectual y artística en Gran Canaria durante los años treinta terminó de conformarse con las actividades marcadamente regionalistas promovidas por la fantasía del pintor Néstor Martín Fernández de la Torre, quien en sus últimos años supo crear una psicosis de canariedad burguesa que ha pervivido durante décadas. Y ese espíritu canarista popular, urbano, sentimental y llamativo, fue seguido aquí en lo musical por un autodidacta de innegable talento: Néstor Alamo Hernández (Santa María de Guía, 1906), hábil melodista creador de breves canciones regionales de éxito, producidas en su mayoría durante las tres décadas siguientes, pero en las que se resume muy bien algo de lo que se buscaba y fraguaba en la contradictoria sociedad intelectual canaria de los años treinta. No en vano formó parte Néstor Alamo del círculo intelectual más próximo al gran pintor, cuyas ideas exaltadoras de la región calaron muy hondo en su alma.

No se puede desligar a Néstor Alamo, ni aún a las efímeras producciones de otros compositores iniciados en los treinta (como el barítono Manuel de Vega, autor también de una *suite canaria* que llamó la atención en 1936), de la etapa indigenista que se da asimismo entre los plásticos canarios de la época. Manolo Millares y Santiago Santana ilustrarán en las décadas siguientes algunas portadas de las canciones que publicó Néstor, quien contó para las armonizaciones con el concurso de Agustín Conchs, el que sería violín concertino de la orquesta en su nueva etapa, y el de Gabriel Rodó para la orquestación de su *Tiempo de Gran Canaria* en los cincuenta, obra sinfónica de planteamiento rapsódico, en la cual se exponen sus más celebradas melodías. Se benefició Néstor Alamo, pues, de las ventajas de una nueva etapa sinfónica, cuya trayectoria vamos a sintetizar ahora.

LA REORGANIZACION DEL SINFONISMO EN LAS PALMAS. EL COMPOSITOR GABRIEL RODO, FIGURA CENTRAL DE LA NUEVA ETAPA.

El revulsivo de la reorganización fue una serie de conciertos que, bajo la dirección de Sabina, dio en Las Palmas la tinerfeña Orquesta de Cámara de Canarias con motivo de las fiestas de San Pedro Mártir en abril de 1943. El brillante efecto de la agrupación y la inclusión en su programa de obras de creadores canarios despertaron la voluntad de revitalizar la Sociedad Filarmónica y recuperar para la vida musical de la población a su casi centenaria orquesta sinfónica. Miguel Benítez Inglott (quien, al igual que su hermano y gran poeta Luis, fue autor de algunas creaciones musicales muy poco conocidas) asumió con otras personas entusiastas la tarea de lograrlo, y así, antes de finalizar el año, se presentaba renovada la orquesta de Las Palmas con un programa a base de Schubert, Debussy y Wagner. Provisionalmente se le había encomendado la dirección al pianista Luis Prieto, y hay que confesar que bajo su batuta el resultado no fue satisfactorio. Repitió el intento en marzo de 1944, con mejor fortuna, aunque sin convencer del todo a los aficionados; evidentemente, tocar bien el piano no era lo mismo que dirigir una orquesta, y menos que “hacerla” partiendo de la nada. Había que contratar a un maestro veterano. El buen esfuerzo de Prieto, hombre siempre dispuesto a colaborar, le valdría para obtener el cargo de subdirector de la orquesta, lo que le posibilitaba subir al podio en ausencia del titular.

Para la temporada 1944-45 y siguientes se contrató entonces a un músico excepcional: Fernando J. Obradors (Barcelona, 1897-1945), cuya trayectoria era notable no sólo como director de orquesta, sino especialmente también como compositor. Su obra más celebrada, los cuadernos de canciones clásicas españolas para canto y piano, siguen todavía hoy vigentes a nivel internacional en

el mundo de los conciertos y de las grabaciones discográficas. Obradors puso en pie a la orquesta de la Sociedad Filarmónica, y fue mala fortuna que pronto enfermara gravemente y se ausentara para restablecerse en Barcelona, donde, sin embargo, falleció. Se trajo inmediatamente a otro maestro de experiencia, Alvarez Cantos, quien quiso popularizar la música sinfónica sacándola del teatro; pero cuando se supo de sus ideas “republicanas” fue desvinculado de nuestra población y asumió desde entonces en la península una oscura pero eficaz tarea artística, dirigiendo principalmente en el foso de los teatros de zarzuela. En 1946 llegó por fin de Barcelona Pich Santasusana, quien a lo largo de cinco temporadas pudo consolidar la labor iniciada por Obradors, marchando luego como director a la Banda Municipal de su ciudad de origen. Y sólo un voluntarioso director alemán, que pasó por la orquesta sin pena ni gloria, pues sus afanes de disciplina eran incomprensidos, precedería ya al maestro que habría de dejar una huella imborrable en la vida musical de Las Palmas: al catalán Gabriel Rodó.

Nacido en Barcelona en 1904, Gabriel Rodó Vergés había realizado sus estudios musicales en la Escuela Municipal de Música de su ciudad natal, donde cursó violoncelo, piano y composición, especialidad ésta que estudió con Enrique Morera. Entre 1923 y 1925 perfeccionó la composición en París con Alexander Tansmann; mientras, continuaba sus estudios de violoncelo, instrumento que ejecutaba con verdadero virtuosismo. En su vida profesional fue violoncelo solista de varias orquestas, especialmente de la de Pau Casals, y formó parte de varias agrupaciones de cámara, como el Cuarteto Casals (1930), el Quinteto Barcelona y el Cuarteto Dini, habiendo sido fundador de estas dos últimas. Fue luego profesor de violoncelo del Conservatorio del Liceo y catedrático de Música de Cámara y director de la orquesta en la misma institución docente, cargos que desempeñó hasta su venida a Las Palmas.

Su experiencia como director de orquesta comienza en 1941. Contratado diez años más tarde para dirigir la Filarmónica de Las Palmas, se traslada a nuestra ciudad con su familia y desarrolló, durante once años, una labor brillante no sólo en el podio, sino también al frente de la Academia de Música, convertida en Conservatorio Elemental bajo su dirección, en la cual impartió clases de muy diversas especialidades y formó a un gran número de alumnos. Por indicaciones emanadas desde Madrid, Rodó fue empujado a abandonar su trabajo en 1962, pues convenía entonces que se le abriese camino a otro joven y talentoso director, cuyo brillante futuro estaba bien previsto y programado. Rodó marchó entonces con su esposa a Colombia, en cuya Orquesta Nacional fue contratado como violoncelista, y en Bogotá falleció repentinamente en octubre de 1963.

Aparte de su gran vocación docente, que le llevó incluso a formar una orquesta juvenil donde actuaron futuras glorias de la música canaria, la faceta más interesante de la personalidad de Rodó fue la creadora. Como compositor tiene un catálogo de obras corto (catorce títulos), si bien tan ambicioso como variado: un grupo de piezas camerísticas muy interesantes, que culmina en su obra póstuma *Música para seis* (1961-1963), abierta a lenguajes más actuales, contrasta con su obra orquestal, en la que se incluyen dos *Sinfonías* de cierta envergadura. Partiendo de un lenguaje postromántico de connotaciones francesas, Rodó derivó hacia un expresionismo denso, polifónicamente rico y de gran colorido tímbrico. Su importancia estriba no sólo en su calidad, sino también en que es raro encontrar nada parecido en la creación española de aquel entonces, tan escasa, además, en el cultivo de sinfonismo. La mayor parte de sus obras orquestales fueron compuestas y estrenadas en Las Palmas: unas por la orquesta del Conservatorio, como la *Burlesca* (1955), y otras por la Filarmónica misma, como la gran *Segunda sinfonía* (1957), que fue ejecutada además tras su óbito por la Orquesta Nacional de Colombia y por la de la Ciudad de Barcelona; esta sinfonía fue repuesta por el maestro Marcal Gols en Las Palmas a los veinte años de su estreno, en 1977 y recientemente, en 1983, por el nuevo director de la orquesta, José Ramón Encinar.

Además de estrenar cuatro de sus obras orquestales, Rodó dio a conocer también aquí su *Sonata para violín y piano* de 1946, acompañando él mismo a María del Carmen Pulido en el Gabinete Literario. Pero en sus conciertos también extendió la programación hacia la obra de compositores canarios. Así, Víctor Doreste pudo oír sus obras orquestales más tardías, como *Responso de Fray Lesco* y *Vals triste*; Néstor Alamo se vio beneficiado con la gran orquestación y el estreno de su *Tiempo de Gran Canaria*, que luego fue grabado en discos por la Orquesta Nacional bajo la dirección de Argenta, y el cónsul de Italia en Las Palmas, Claudio Ammirato, un compositor apasionado y buscador de nuevos efectos, pudo ofrecer la primicia de su obra sinfónica *Escala en el Puerto de la Luz*, en la cual el remedo de las sirenas de los barcos se amalgama en una orquestación compleja e interesante. También protagonizó Rodó un homenaje al maestro Valle, en el que ejecutó alguna de sus obras para orquesta.

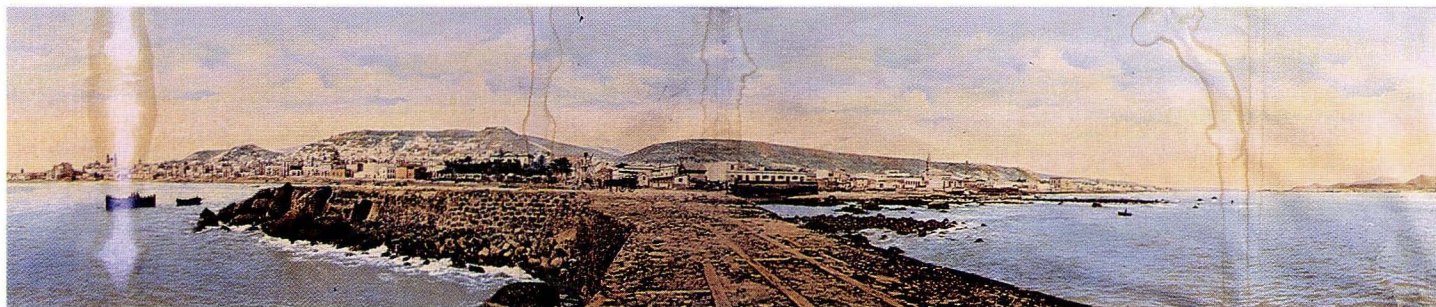
Como Sabina en Tenerife, Rodó cerró en Las Palmas con su ausencia la etapa de los directores-compositores de viejo cuño. Le sucedió durante tres temporadas Enrique García Asensio, de batuta eficaz, brillante y enérgica, quien luego seguiría su camino hacia la cúspide, dejando aquí un recuerdo similar al de unos espectaculares fuegos de artificio. A éste sucedió su condiscípulo Marcal Gols, quien estuvo aquí quince años y protagonizó tres hitos memorables: desvinculó a la orquesta de la Sociedad Filarmó-

nica, organizó un plan de conciertos escolares de un alcance impresionante y, apoyado por el Plan Cultural de la Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, remozó el personal de la entonces llamada Orquesta Sinfónica de Las Palmas trayendo magníficos músicos de fuera, hasta alcanzar una calidad orquestal que nada tenía que envidiar a lo mejor de España. Bajo su batuta se volvieron a escuchar algunos antiguos sinfonismos canarios, no sólo de nuestro siglo (obras de Valle, Víctor Doreste, Néstor Alamo, Rodó), sino también del anterior, como la *Fantasia para trompeta y orquesta* (1847), de A. Millares Torres, y la *Obertura* (1849), de este mismo autor; en este sentido, el concierto conmemorativo del 500 aniversario de la fundación de Las Palmas (24 de junio de 1978), precedido de un discurso por Antonio Rumeu de Armas, tuvo un interés histórico extraordinario, a pesar de haber sido lamentablemente silenciado por los cronistas locales.

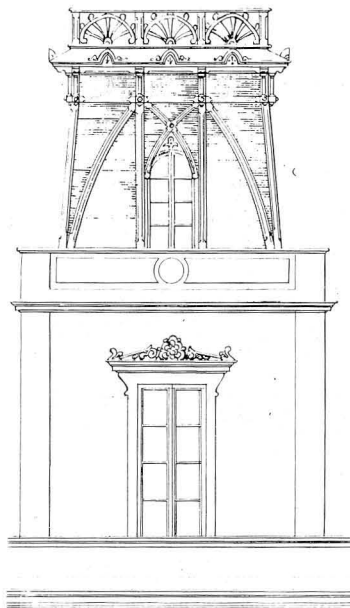
La gran obra personal de Marcal Gols en los setenta, que nunca contó con las simpatías de la Sociedad Filarmónica, logró ser desarticulada al final de la década. Gols se marchó y liquidados los músicos foráneos se volvió a comenzar de cero creando una nueva Orquesta Filarmónica, esta vez independiente de la Sociedad, pero con su beneplácito. En el espíritu de sus promotores estaba evitar que los directores se salieran de madre, de manera que se ideó contratarlos sólo por seis meses y cambiarlos. Así, entre 1980 y 1983 han desfilado Galduf, Sabas Calvillo, Max Bragado y finalmente José Ramón Encinar. Este último, además de ser un director de gran clase y sensibilidad, es un magnífico compositor. Inmediatamente conectó con las distintas fuerzas musicales, logrando aglutinaflas; ha protagonizado un concierto de autores canarios (enero de 1983) en el que no sólo repuso magistralmente la *Segunda sinfonía*, de Rodó, sino que también estrenó en el *Ahora*, de Juan José Falcón, y el *Concierto para guitarra y gran orquesta*, de Blas Sánchez. A pesar de su juventud (nació en Madrid en 1954), la veteranía y buenas maneras de Encinar han propiciado que se le contrate por dos años más, esperándose mucho de su gran talento artístico y creador.

(Publicado en *Canarias Siglo XX*. EDIRCA)

CATÁLOGO



1. Foto panorámica de la ciudad.
aproximadamente segunda década del siglo XX.
cedida por: José Antonio Pérez Cruz.

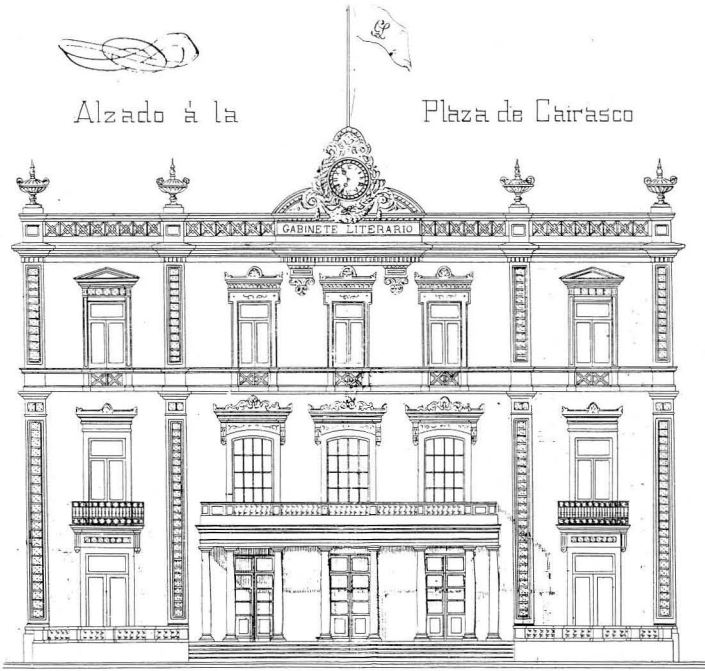


2. Proyecto de torre para el Gabinete Literario.
Laureano Arroyo.
1903
Tinta negra y roja sobre papel croquis.
Archivo Gab. Ltrio.



Alzado à la

Plaza de Cairasco



Escala de 1/100

Fernando Navarro
1900

- 3. Proyecto de fachada principal.
Fernando Navarro.
1900
Todo el proyecto a tinta sobre papel de tela.
Archivo Gab. Ltrio.

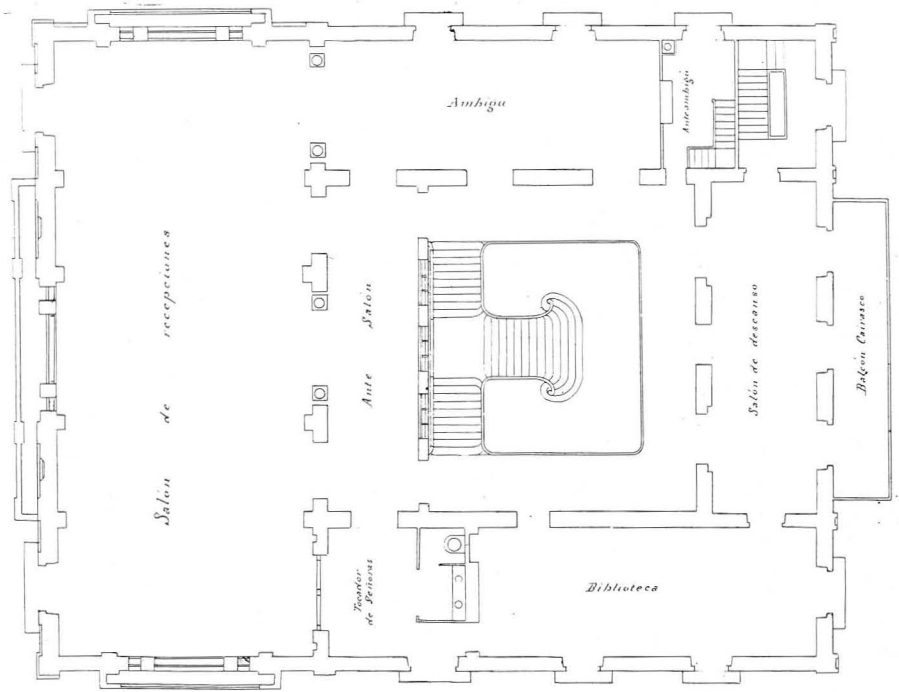


Escala de 1/100

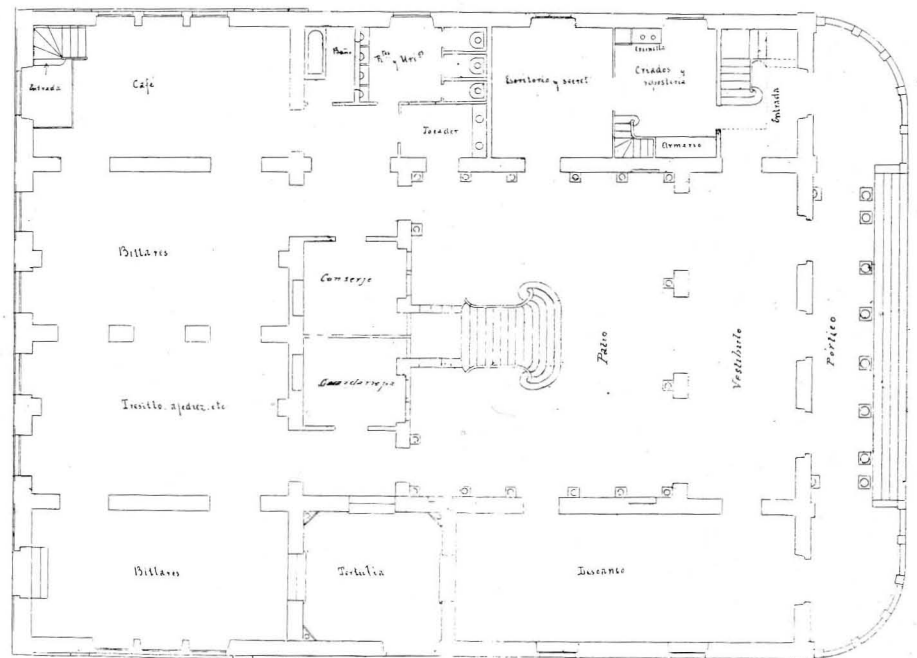
Fernando Navarro
1900

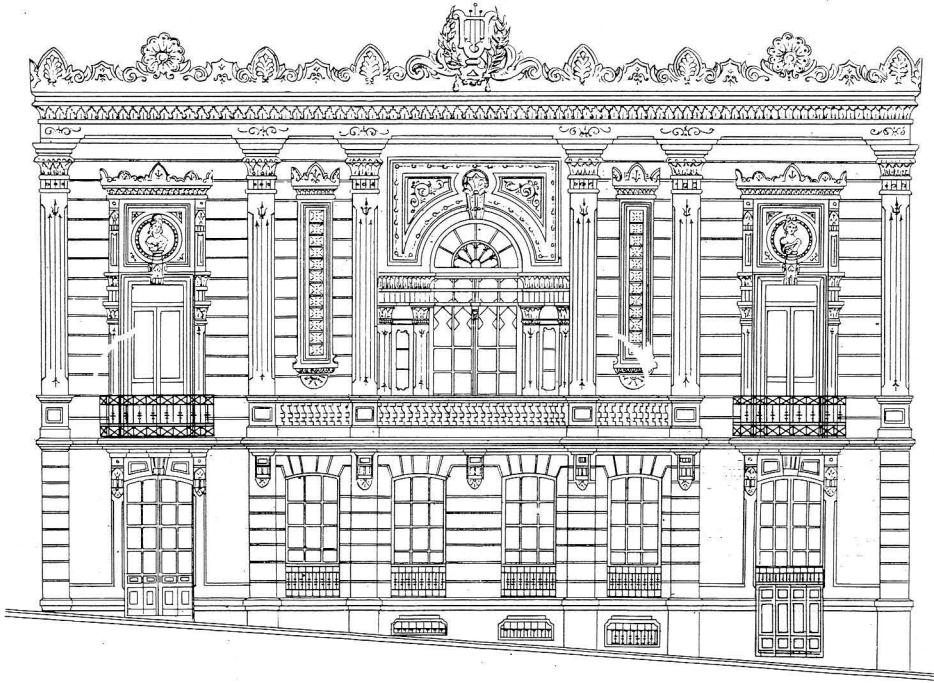
- 4. Sección por el eje central.
Fernando Navarro.
1900
Archivo Gab. Ltrio.

5. Planta baja.
 Fernando Navarro
 1900
 Archivo Gab. Ltrio.

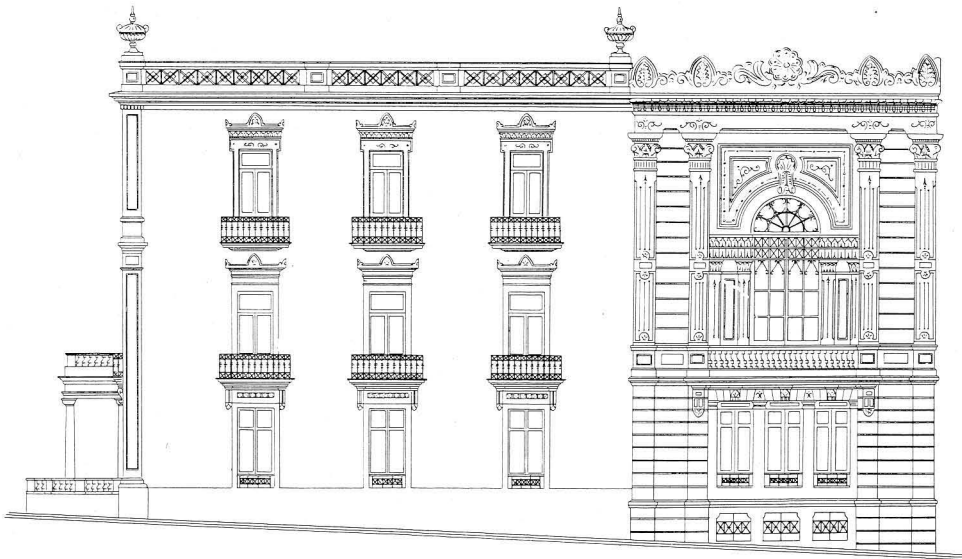


6. Planta primera.
 Fernando Navarro
 1900
 Archivo Gab. Ltrio.

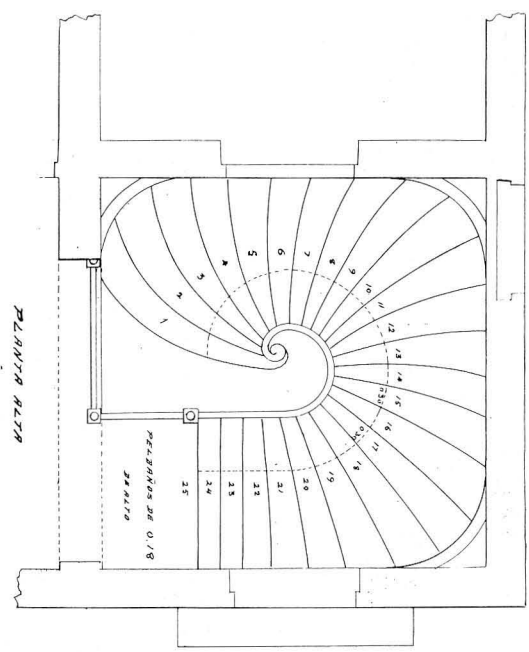
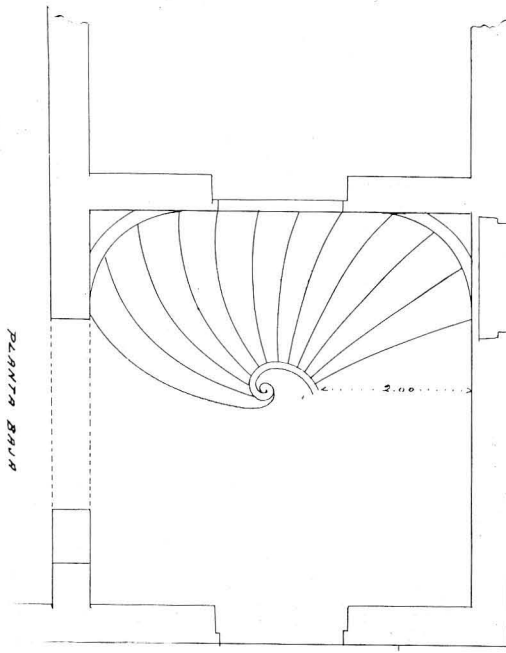




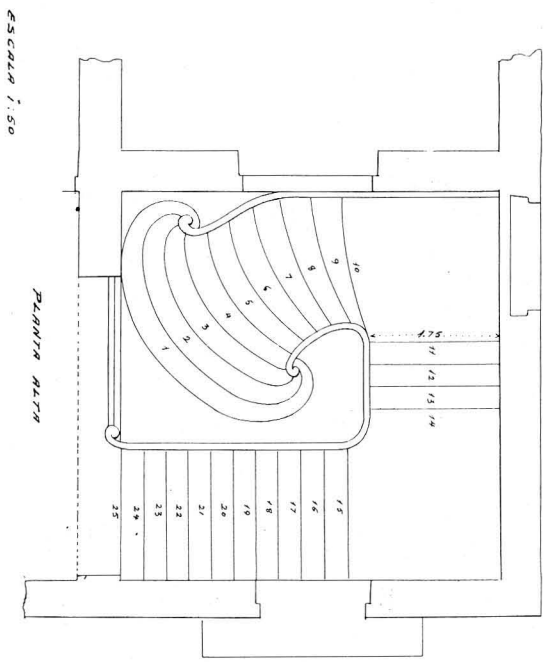
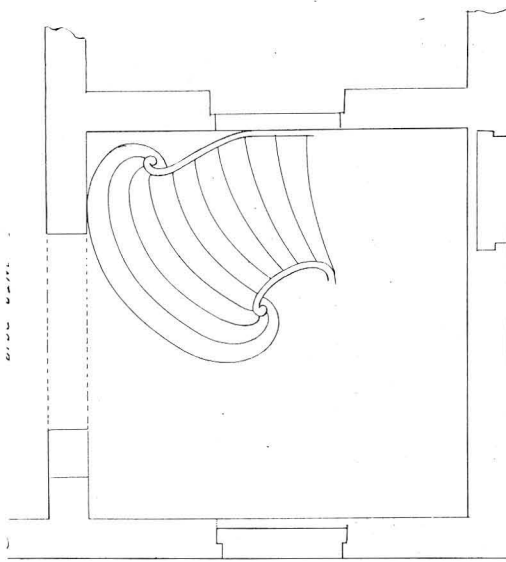
7. Fachada a Malteses.
Fernando Navarro.
1900
Archivo Gab. Ltrio.



8. Fachada lateral.
Fernando Navarro.
1900
Archivo Gab. Ltrio.

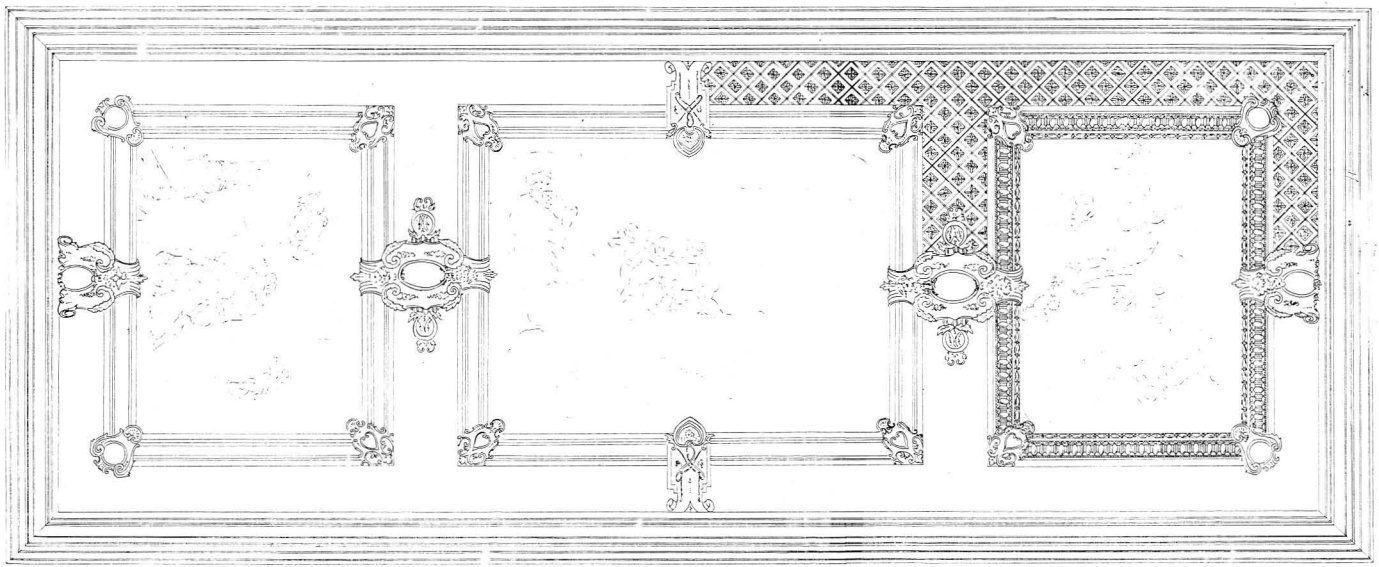


9. Trazados para una escalera en la entrada desde la calle General Bravo.
 Fernando Navarro.
 1909
 Tinta sobre papel de tela.
 Archivo Gab. Ltrio.
 32 x 47

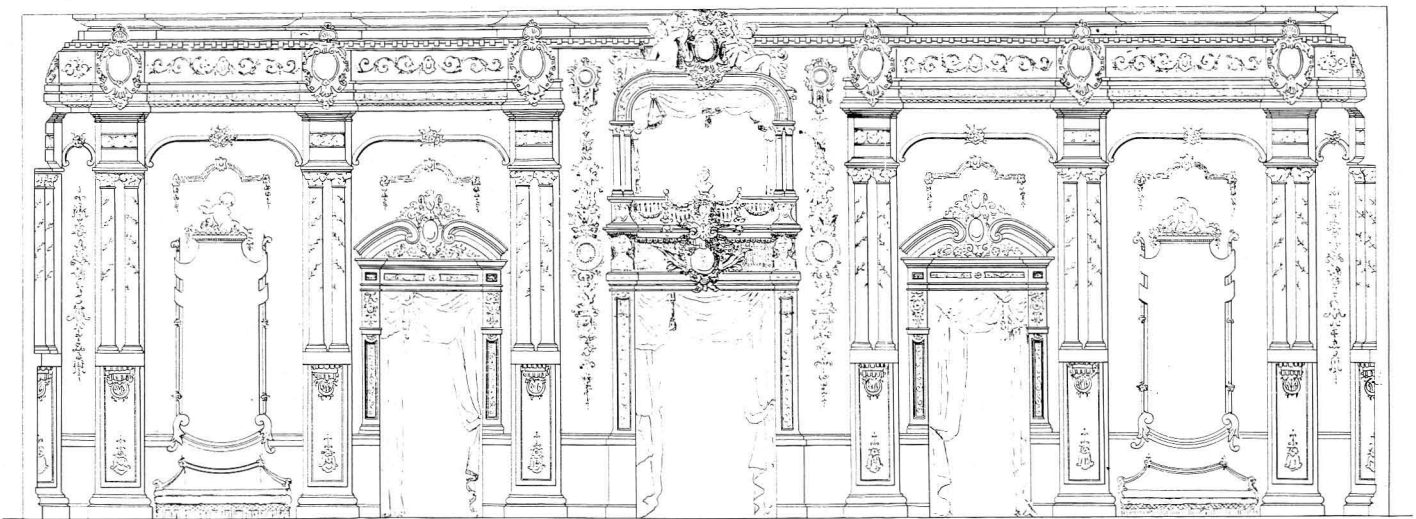


LAS PALMAS 24 SEPTIEMBRE 1909

Fernando Navarro
 1910



10. Salón dorado. Decoración del techo.
 Ramón Prats.
 15 de junio, 1915.
 Tinta sobre papel de tela.
 Archivo Gab. Ltrio.
 62,5 × 34,5



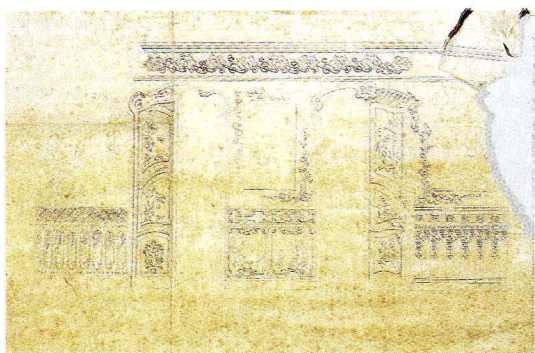
11. Salón dorado. Alzado longitudinal.
 Ramón Prats.
 15 de junio, 1915.
 Tinta sobre papel de tela.
 Archivo Gab. Ltrio.
 57 × 35,4



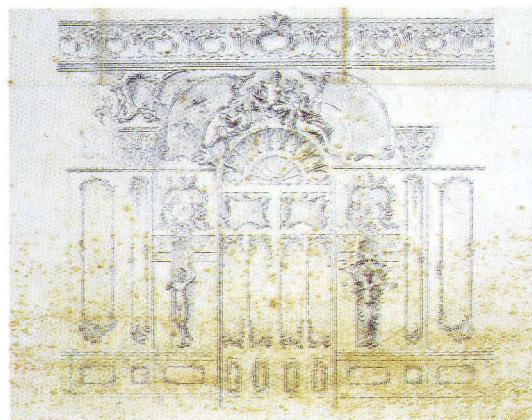
12. Salón dorado. Alzado transversal.
Ramón Prats.
15 de junio, 1915.
Tinta sobre papel de tela.
Archivo Gab. Ltrio.
39 x 35



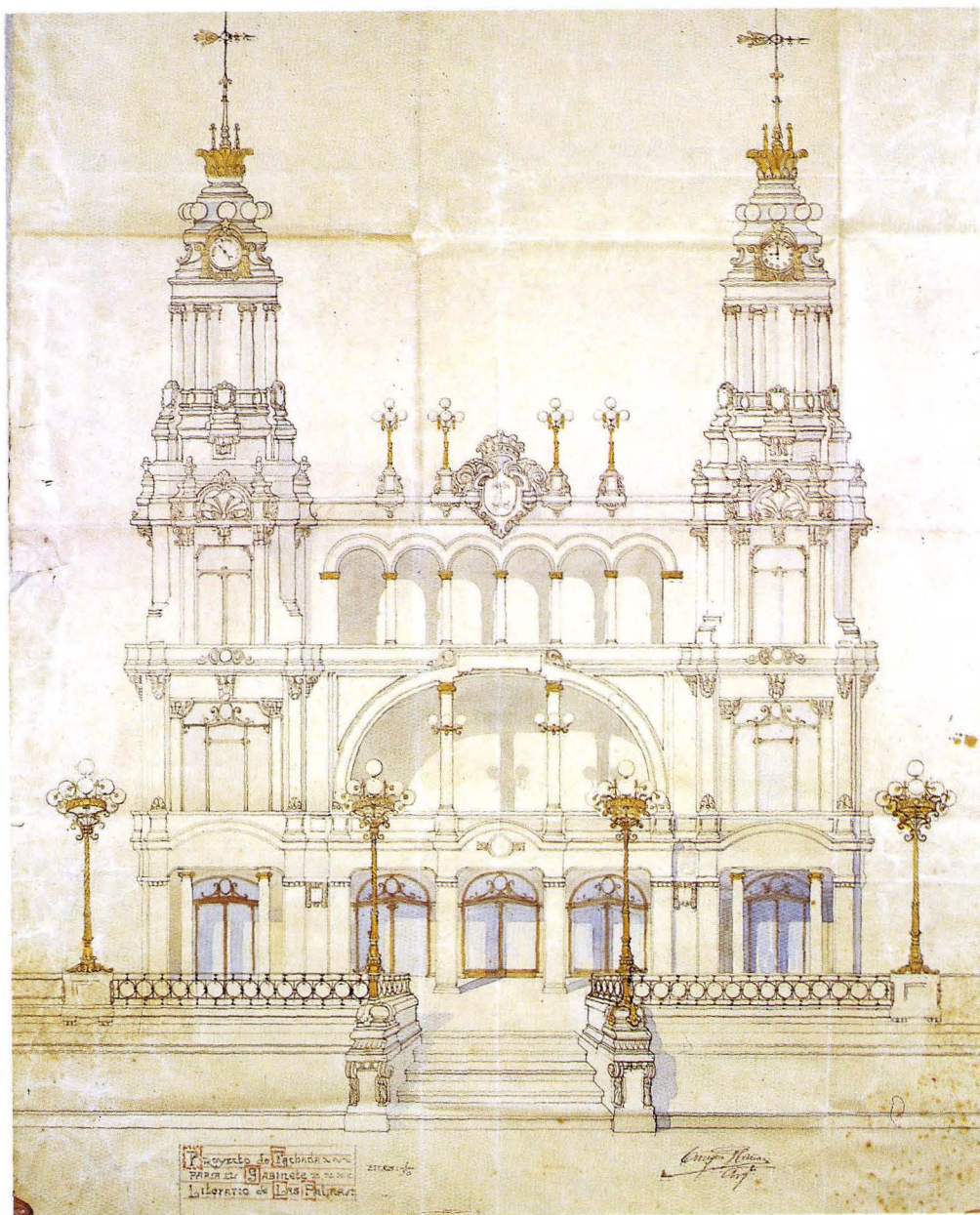
13. Salón dorado. Propuesta decorativa del techo.
Eros y Psiquis.
Escala 4/100.
Tinta y acuarela sobre papel.
Archivo Gab. Ltrio.
60 × 58,4



14. Salón dorado. Propuesta de decoración del muro.
Lápiz sobre papel.
Archivo Gab. Ltrio.



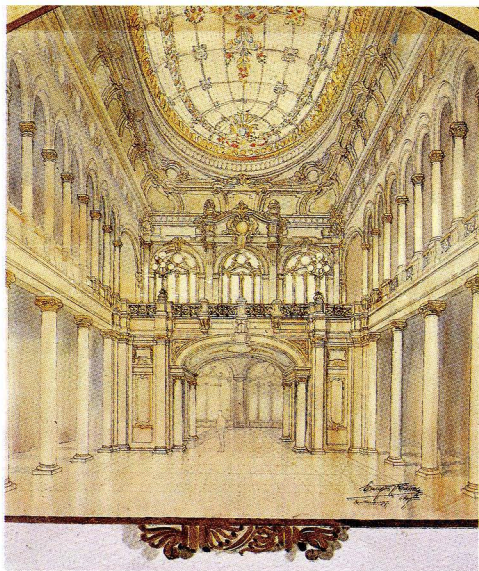
15. Salón dorado. Propuesta de decoración interior.
Lápiz sobre papel.
Archivo Gab. Ltrio.
55,6 × 68,5



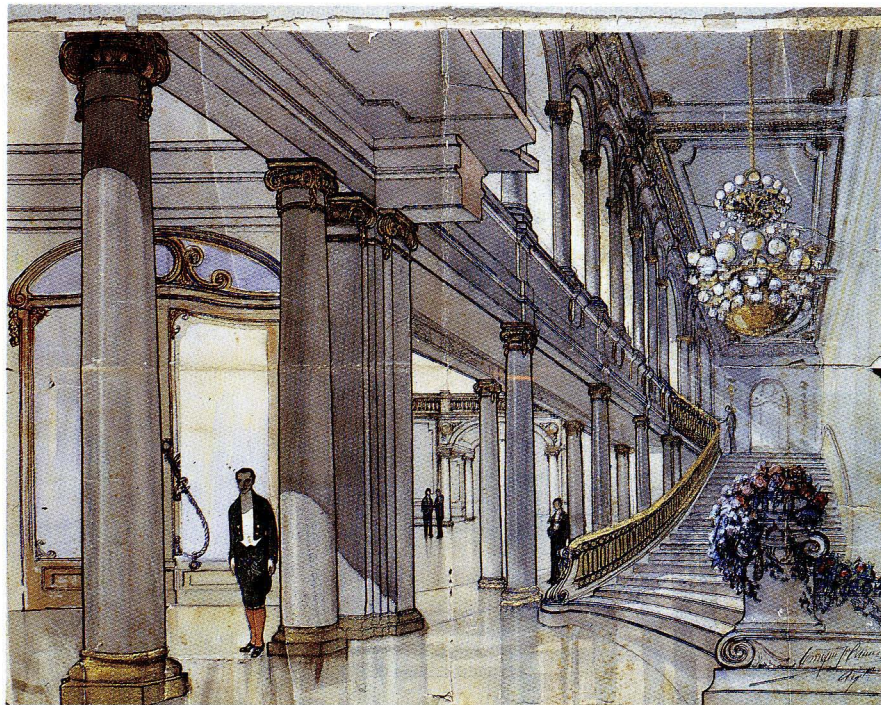
Proyecto de Fachada para
PAROIS EL BARRIO de
LITERARIO de LOS PALACIOS

Enrique Cañas
1917

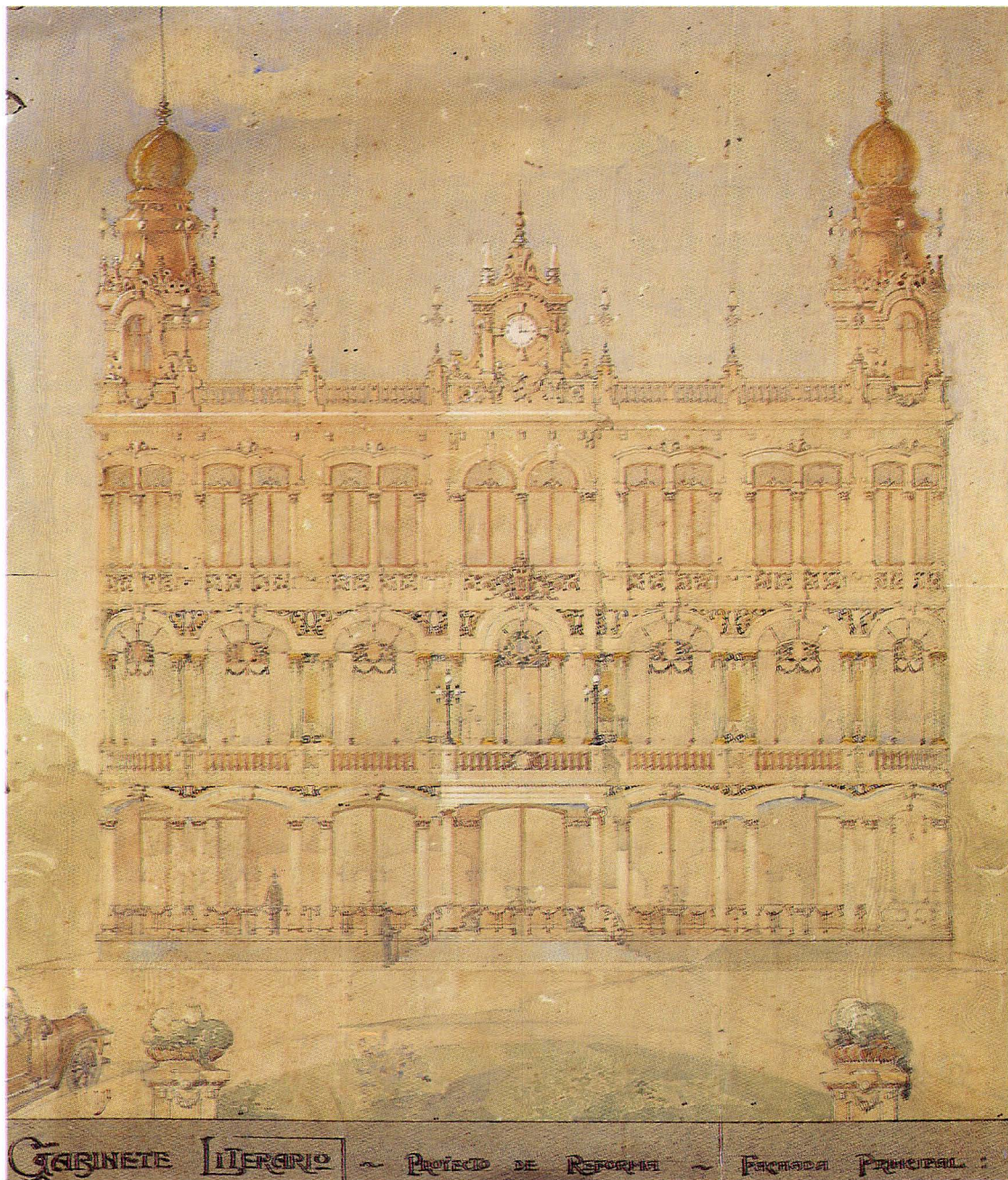
16. Fachada del proyecto.
Enrique Cañas.
Tinta y acuarela sobre papel.
Escala 1/50.
1917
Archivo Gab. Ltrio.
70 x 97,6



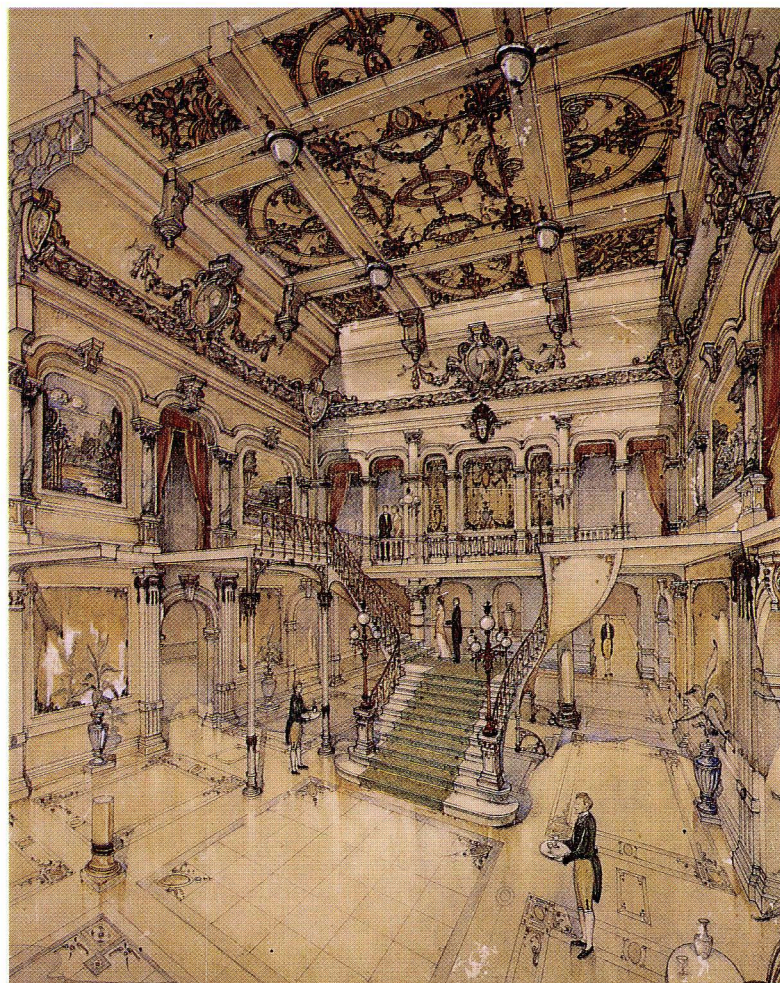
17. Vista interior del patio.
 Enrique Cañas.
 Tinta y acuarela sobre papel.
 30 de marzo, 1917.
 Archivo Gab. Ltrio.
 51,5 × 65



18. Vista interior de la escalera.
 Enrique Cañas.
 Tinta y acuarela sobre papel.
 1917
 Archivo Gab. Ltrio.
 51 × 39,8



19. Fachada principal.
Fernando Navarro.
Tinta y acuarela sobre papel.
1919
Archivo Gab. Ltrio.
63 x 78



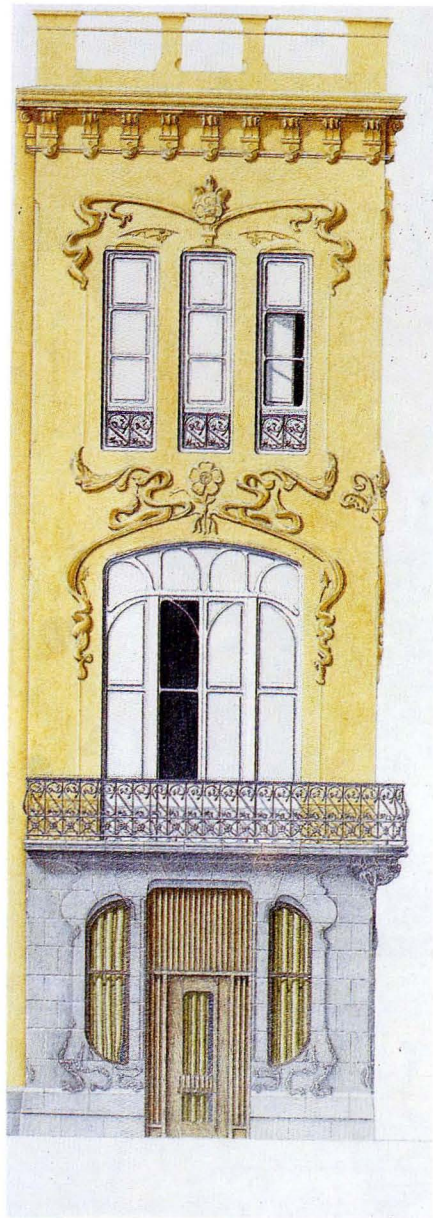
20. Vista interior del patio.
Fernando Navarro.
Tinta y acuarela sobre papel.
1917
Archivo Gab. Ltrio.
64 x 44,6

TRIANA 76

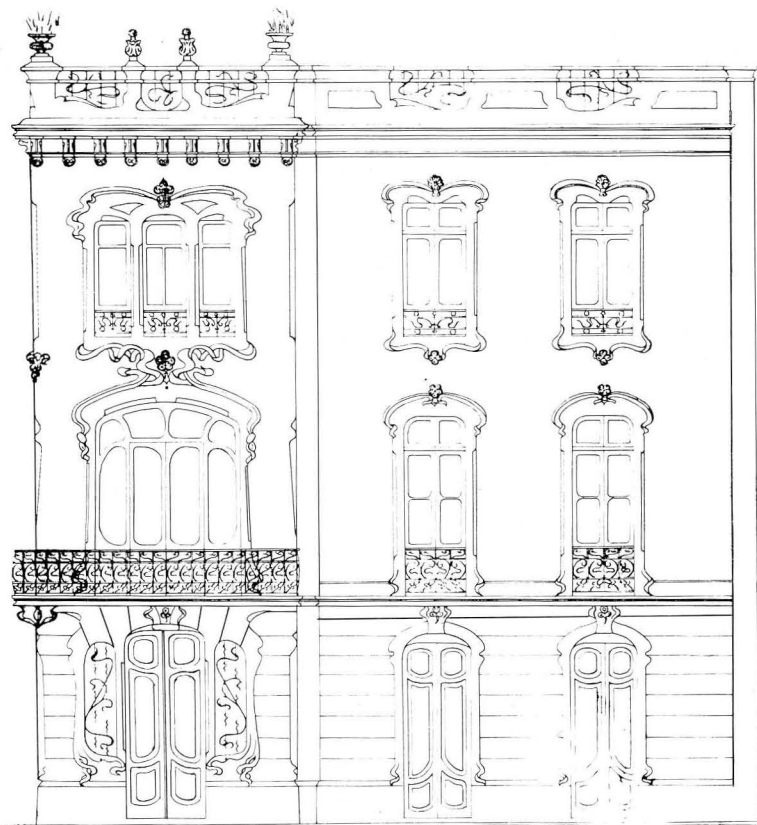
Propietario: Manuel Apolinario.

Arquitecto: Fernando Navarro.

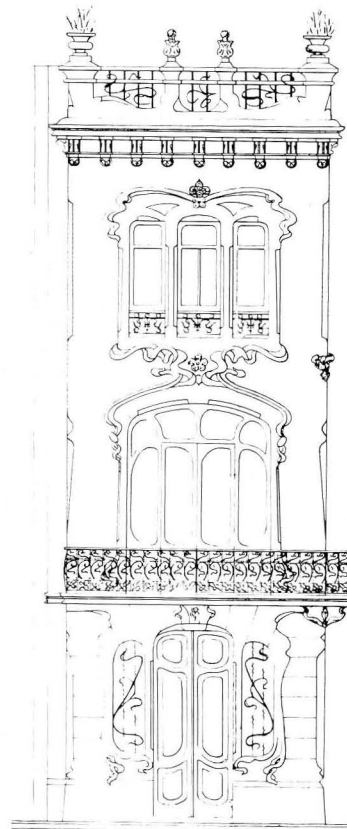
Año: 1907



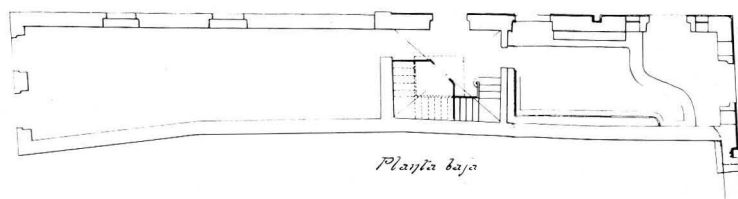
21. Dibujo a lápiz y colereado.
Realizado por el alumno: Juan José Sánchez Hernández.
Curso Académico: 1987-88.
Profesores: Luis Doreste Chirino
Angel Melián García
José D. Núñez
Manuel Palomino Galera
Juan C. Rodríguez Acosta



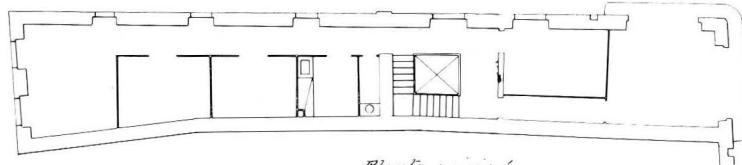
Escala 1:50 Fachada a la calle de Mungua



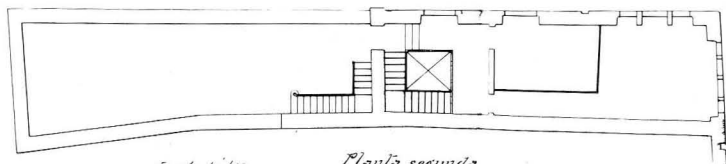
Fachada a la calle de Triaya



Planta baja

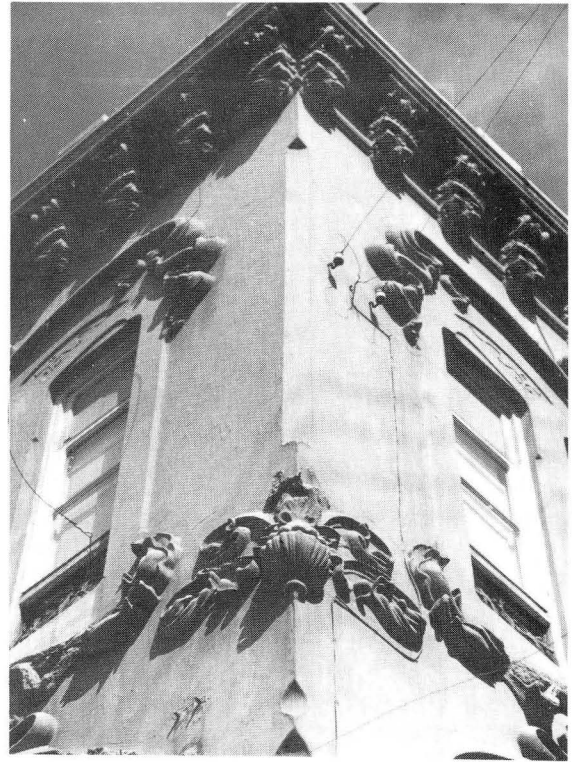


Planta principal

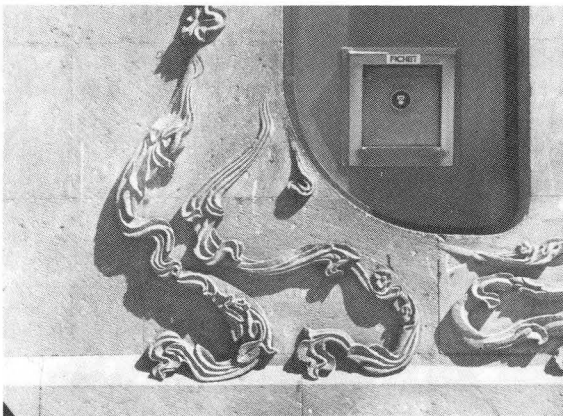


Escala 1:100 Planta segunda

22. Planta y fachada.
 Archivo Histórico Provincial.
 89,5 x 34



23. Detalles de la fachada.
Fotos: Andrés Solana.

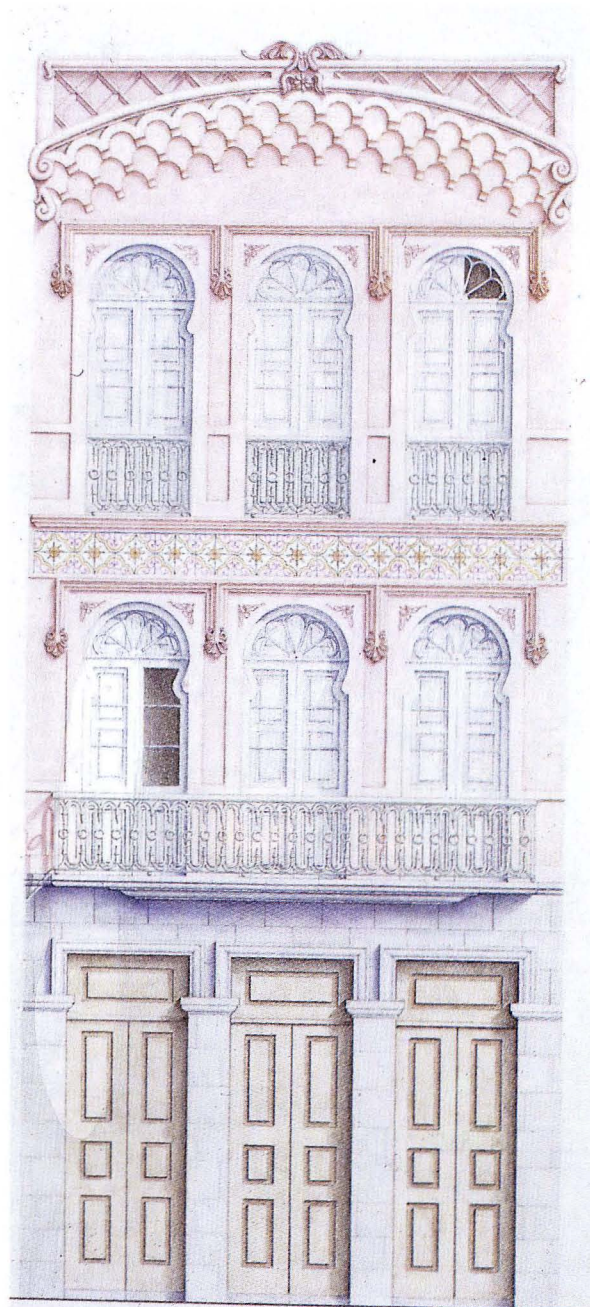


TRIANA 78

Propietario: Buenaventura Escudé Martí.

Arquitecto: Laureano Arroyo.

Año: 1907



24. Dibujo a lápiz.

Realizado por el alumno: Manuel Sosa García de Sola.

Curso Académico: 1987-88.

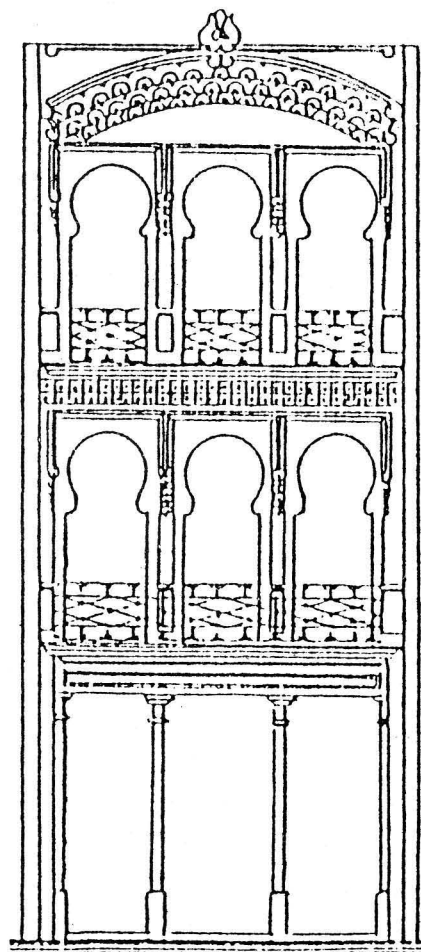
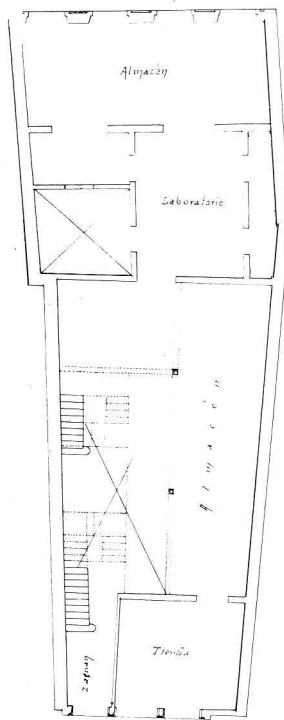
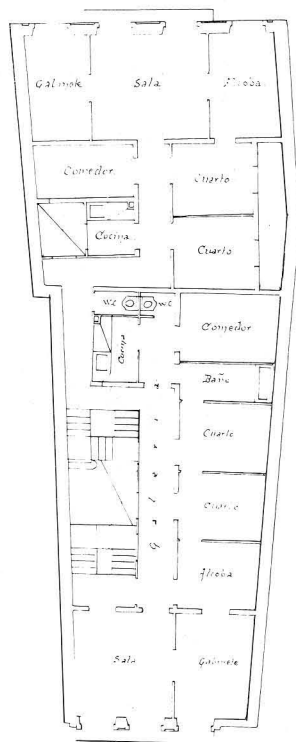
Profesores: Luis Doreste Chirino

Angel Melián García

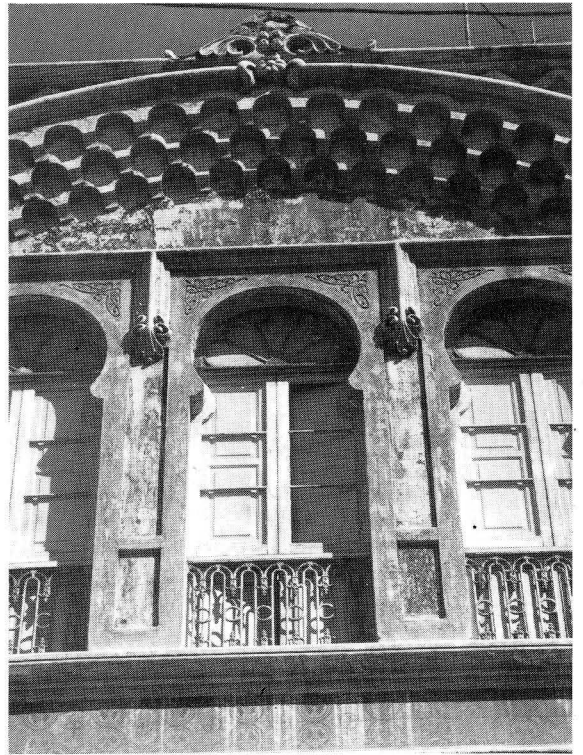
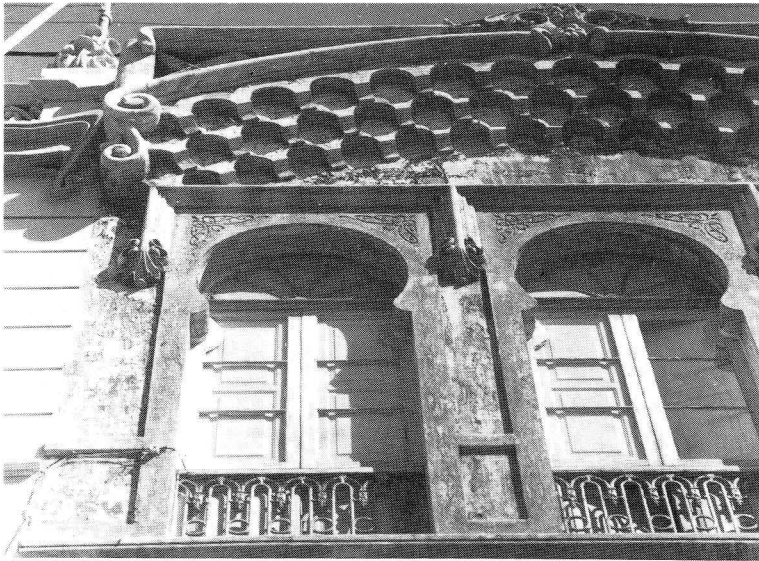
José D. Núñez

Manuel Palomino Galera

Juan C. Rodríguez Acosta



25. Planta y fachada.
 Archivo Histórico Provincial.
 39,2 × 37,3



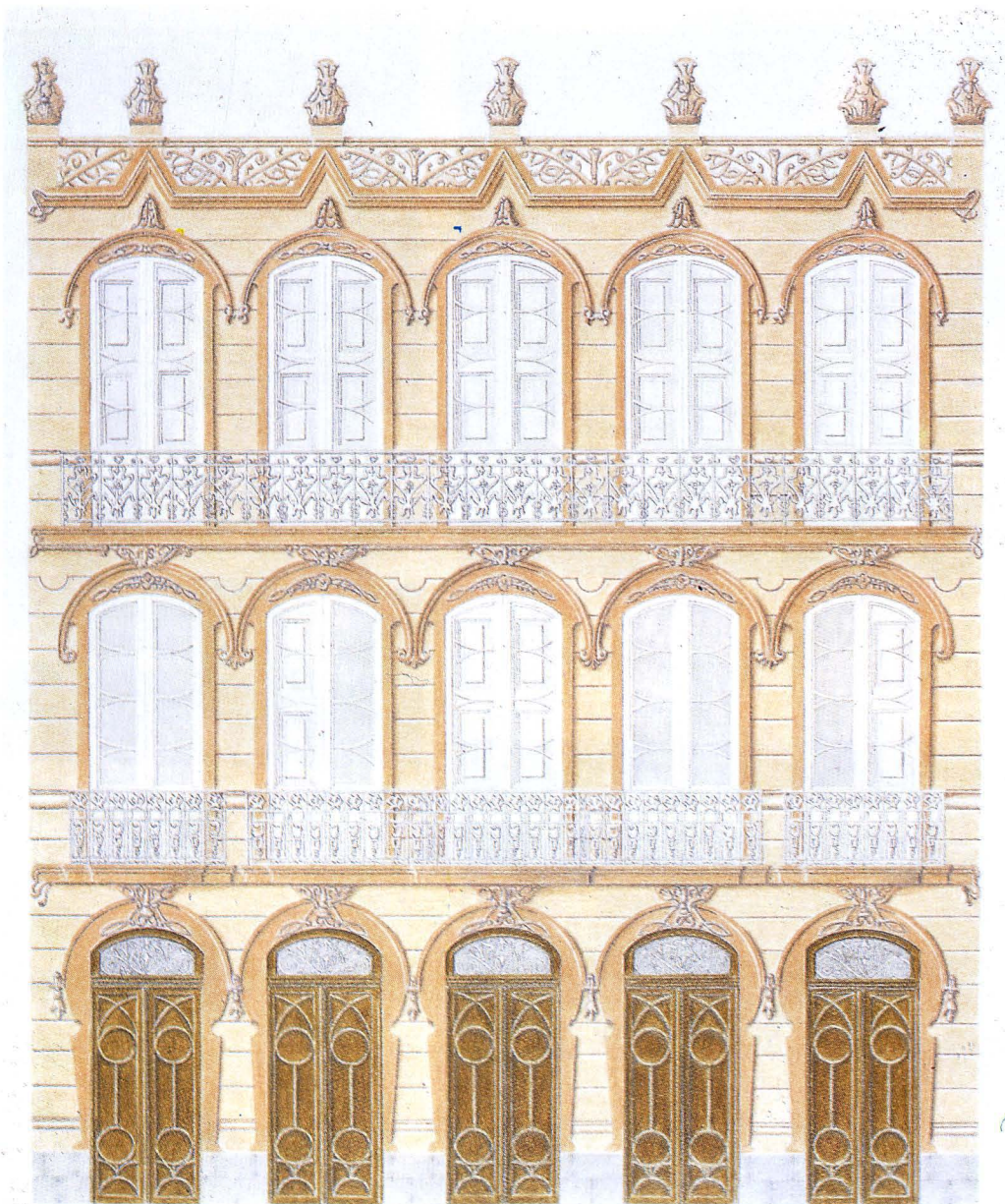
26. Detalles de la fachada.
Fotos: Andrés Solana.

TRIANA 80

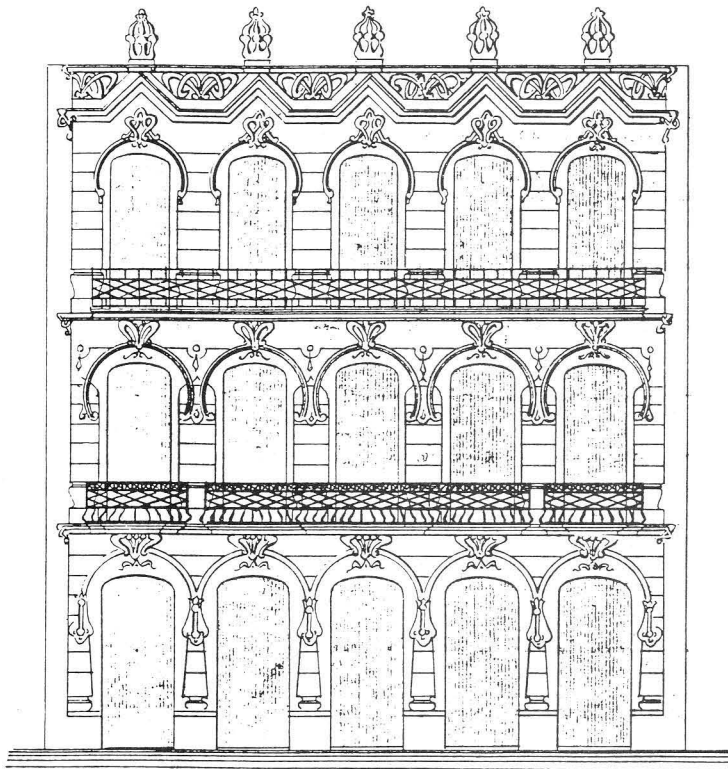
Propietario: Agustín Melián Falcón.

Arquitecto: Laureano Arroyo.

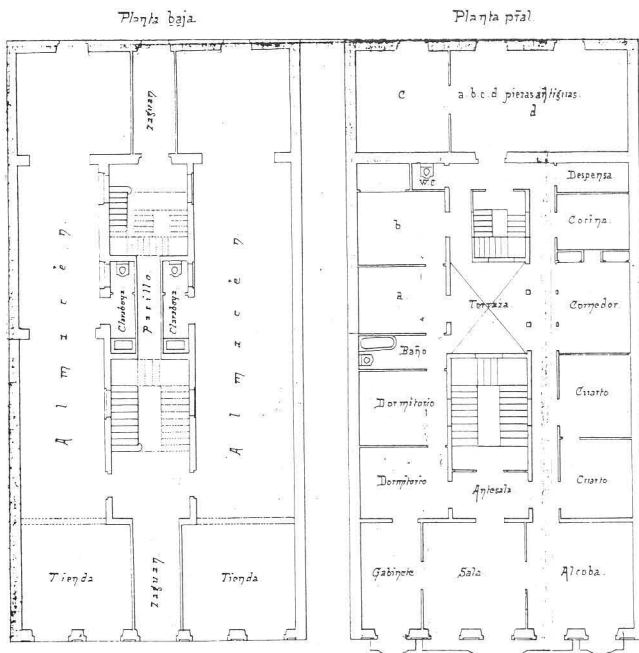
Año: 1908



27. Dibujo a lápiz y coloreado.
Realizado por: María Jesús Baños Gutiérrez.



29. Fachada.
 Archivo Histórico Provincial.
 23 × 32,8



28. Planta.
 Archivo Histórico Provincial.
 50,5 × 48,7



30. Detalles de la fachada.
Fotos: Andrés Solana.

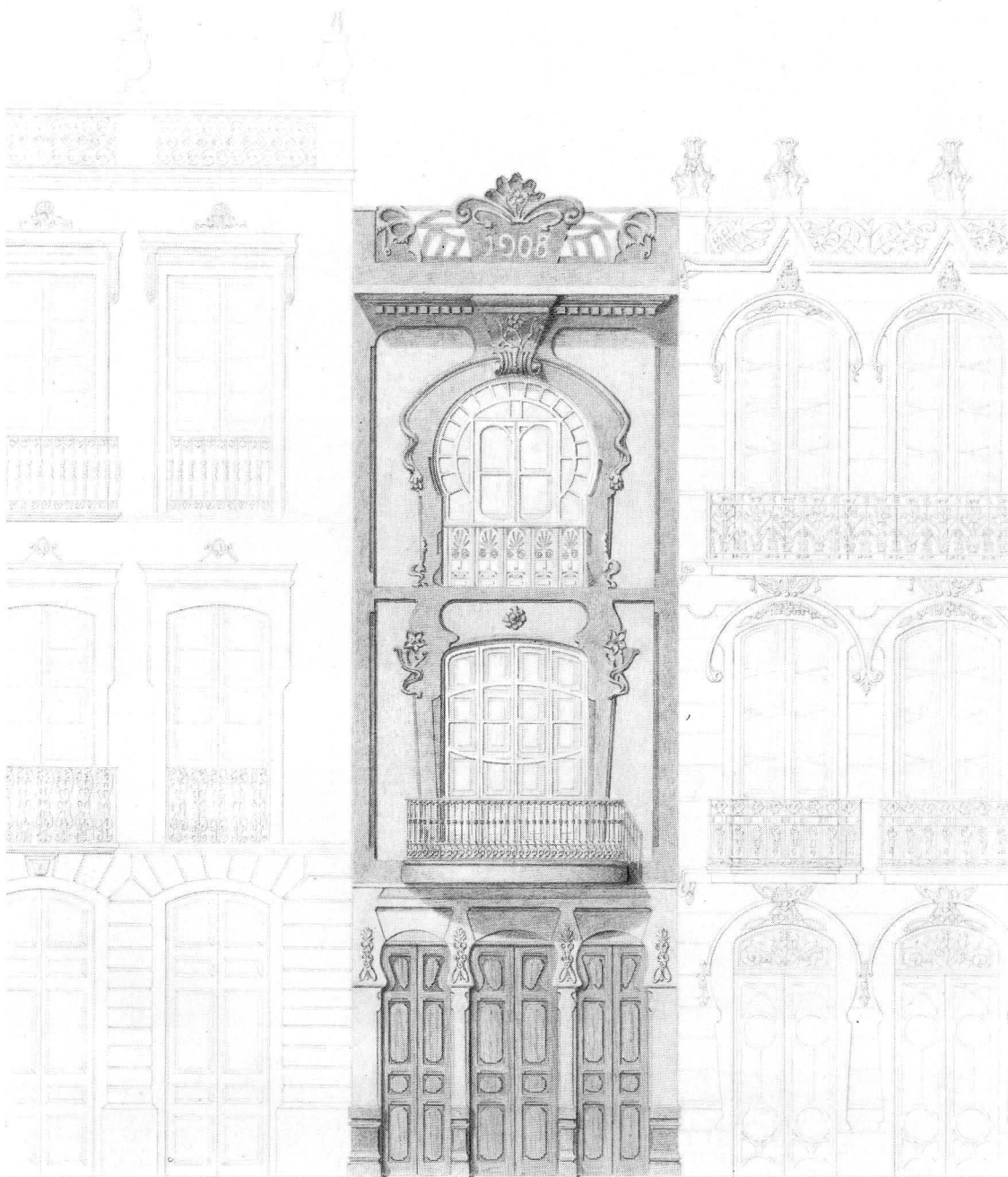


TRIANA 82

Propietario: Juan Negrín Cabrera.

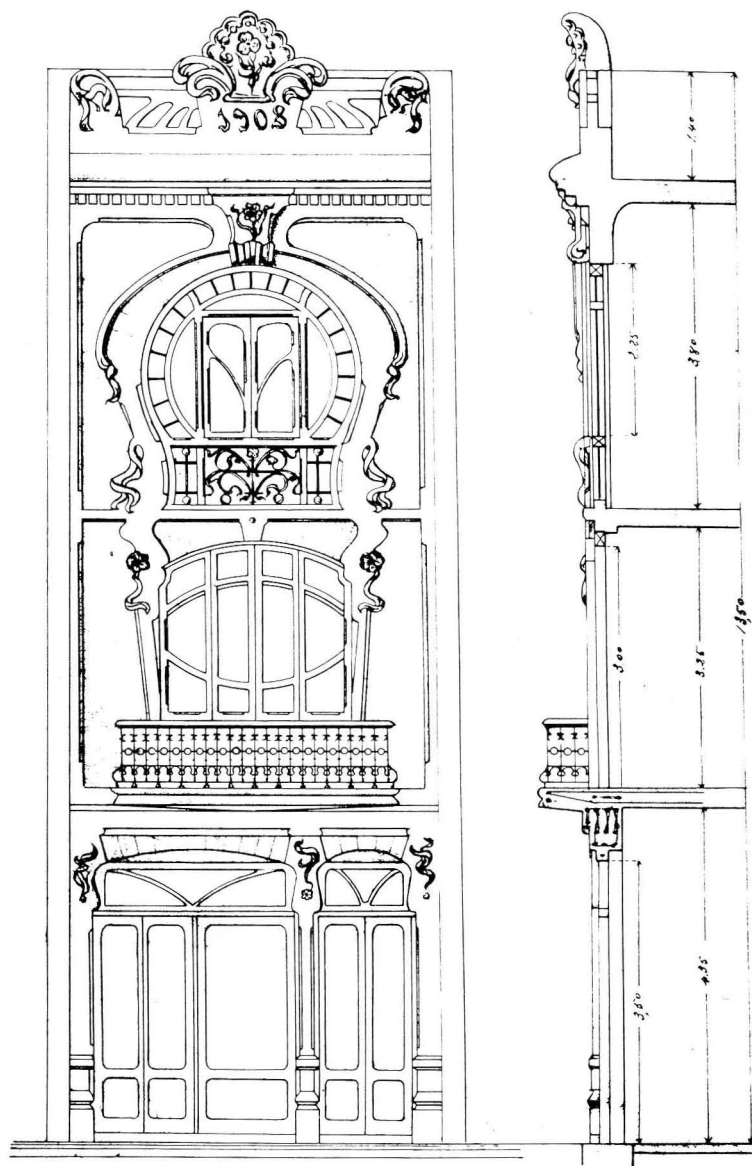
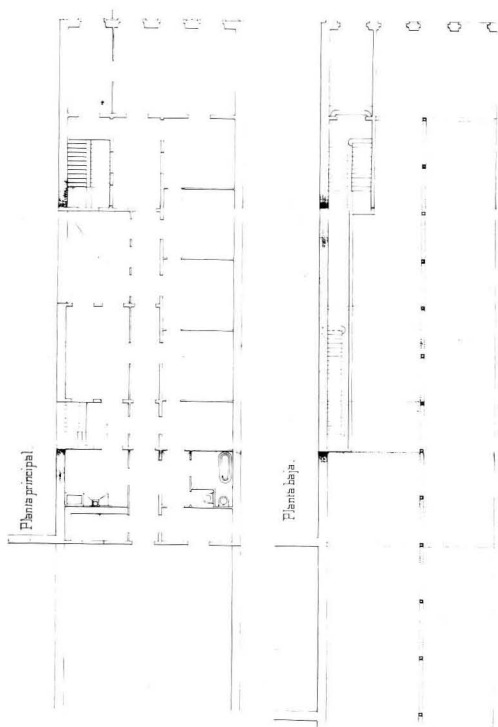
Arquitecto: Fernando Navarro.

Año: 1907

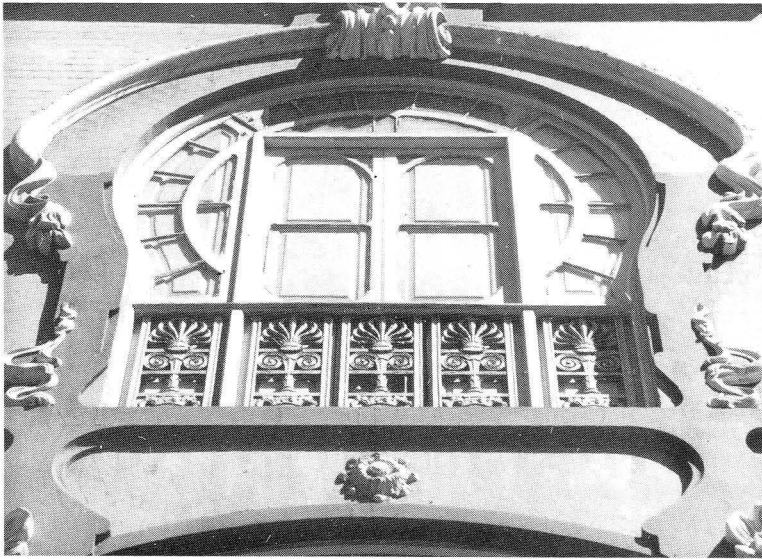


31. Dibujo a lápiz.
Realizado por el alumno: Eduardo Malo Macaya.
Curso Académico: 1987-88.

Profesores: Luis Doreste Chirino
Angel Melián García
José D. Núñez
Manuel Palomino Galera
Juan C. Rodríguez Acosta



32. Planta y fachada.
 Archivo Histórico Provincial.
 37,7 × 32,1



33. Detalles de la fachada.
Fotos: Andrés Solana.

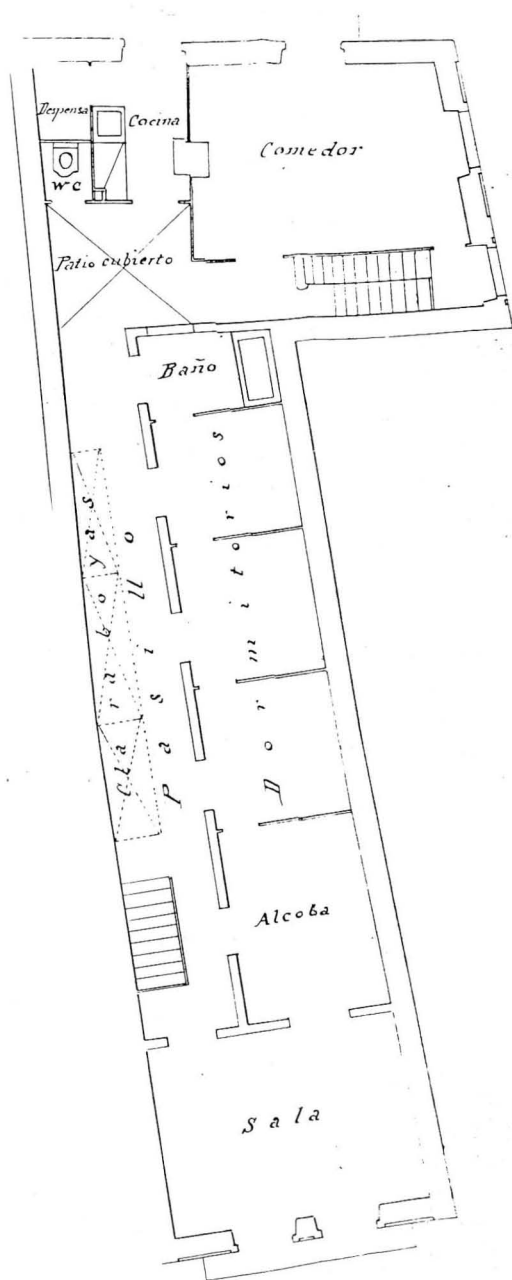


TRIANA 96

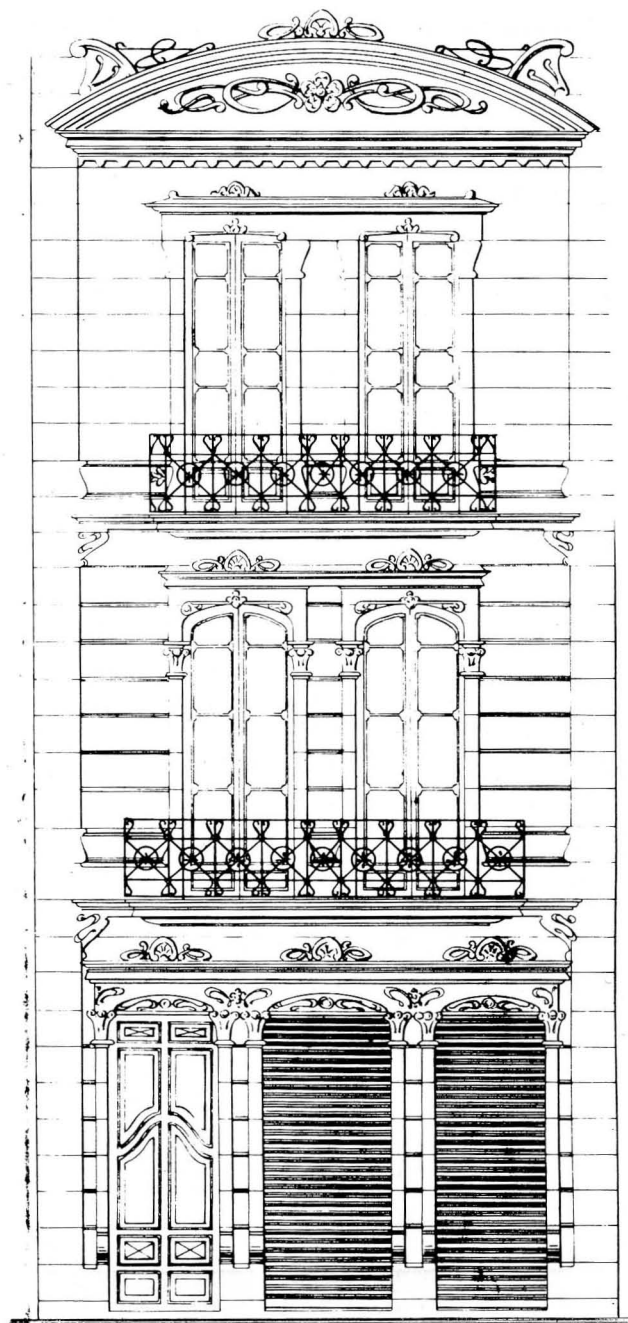
Propietario: Mateo Martinón Bonello.

Arquitecto: Laureano Arroyo.

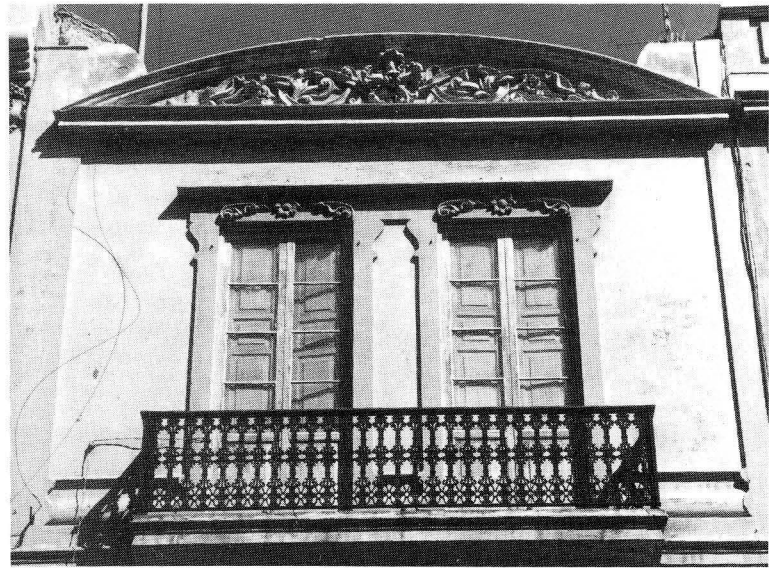
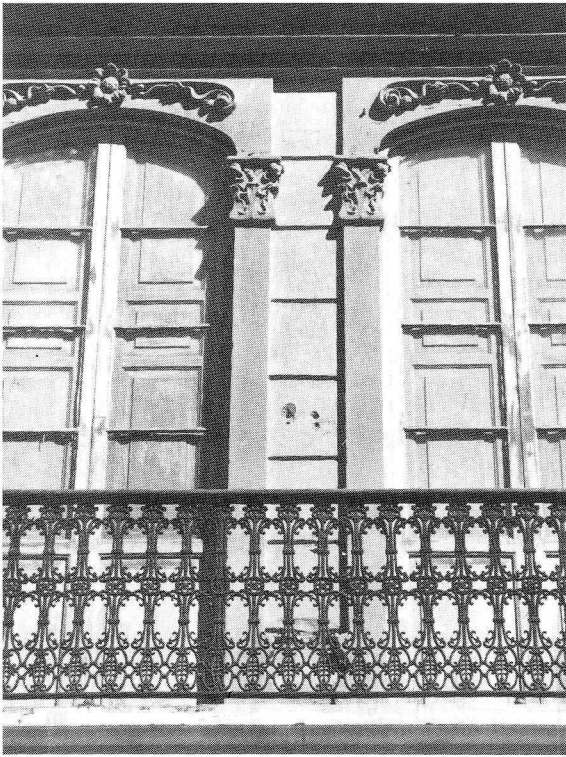
Año: 1907



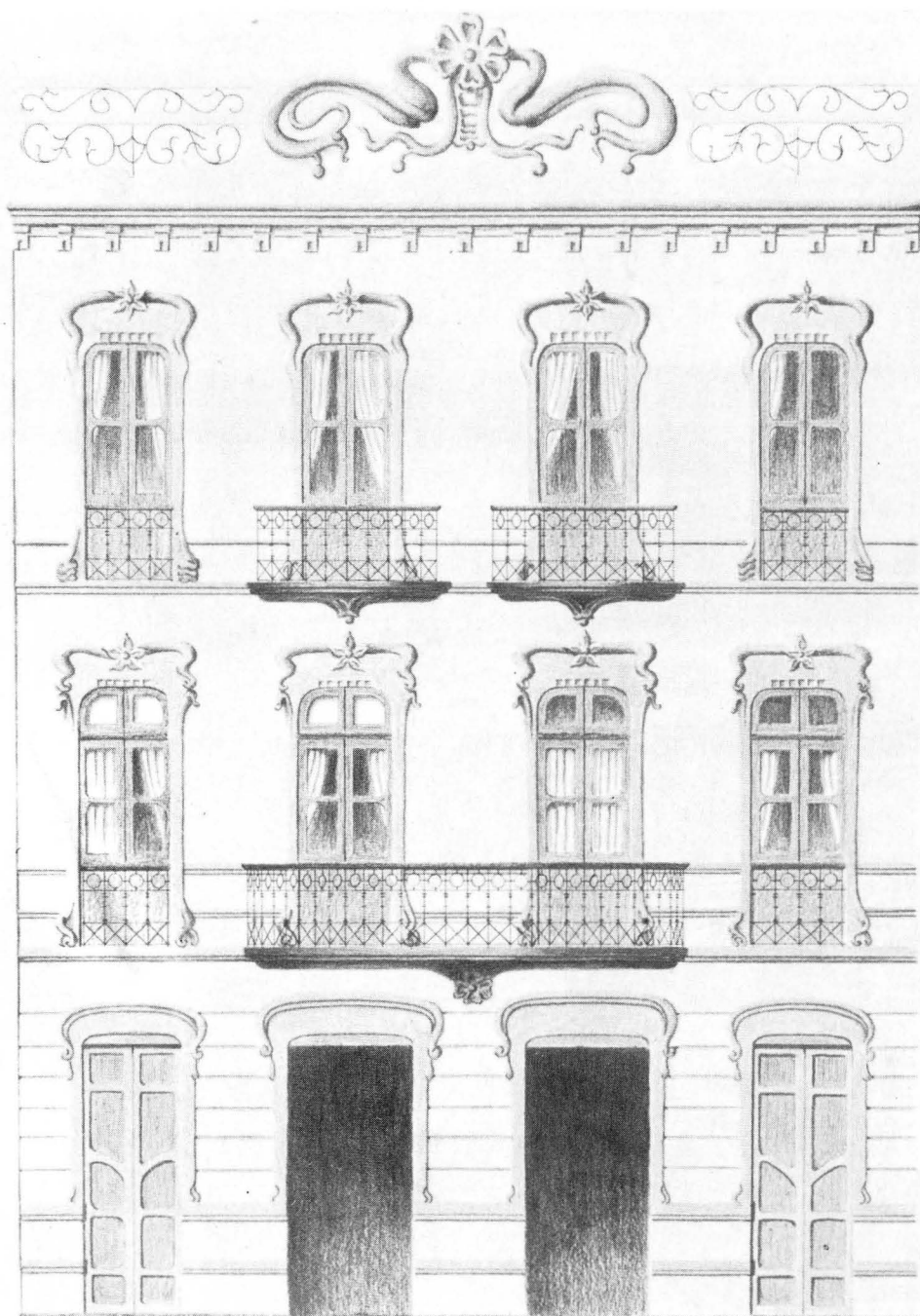
34. Planta.
Archivo Histórico Provincial.
42 x 32,7



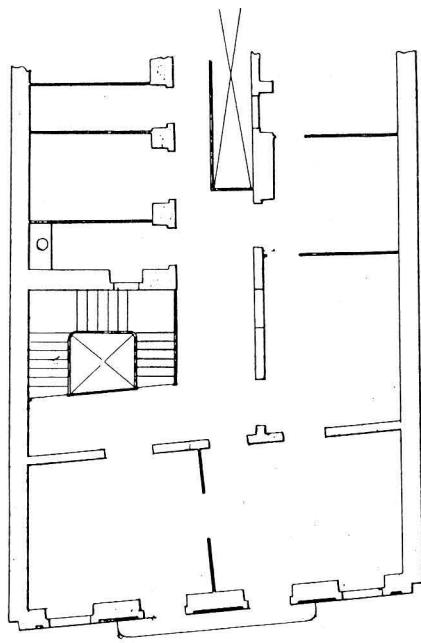
35. Fachada.
Archivo Histórico Provincial.
42,2 x 32,5



36. Detalles de la fachada.
Fotos: Andrés Solana.

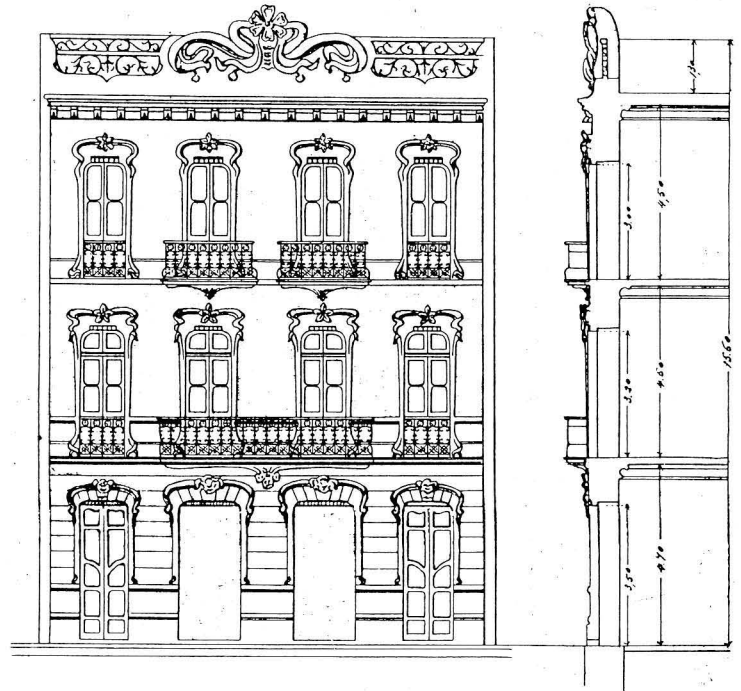


37. Dibujo a lápiz y coloreado.
Realizado por: Héctor García Sánchez



Planta principal

38. Planta.
 Archivo Histórico Provincial.

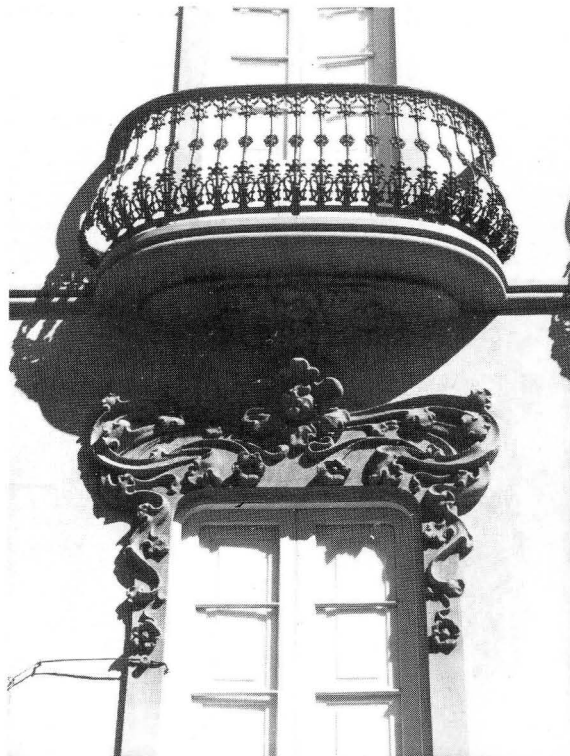


Fachada

39. Fachada.
 Archivo Histórico Provincial.



40. Detalles de la fachada.
Fotos: Andrés Solana.

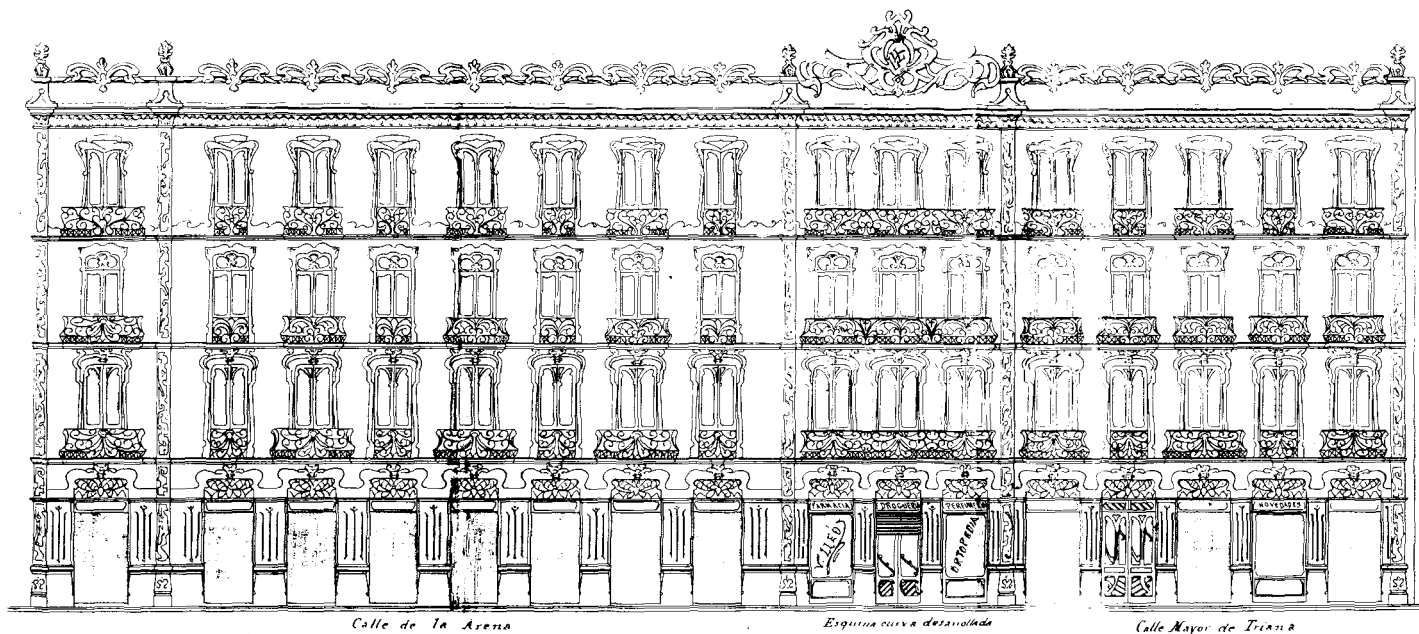


TRIANA 65

Propietario: Vicente Lleó Benllune.
Arquitecto: Fernando Navarro.
Año: 1905

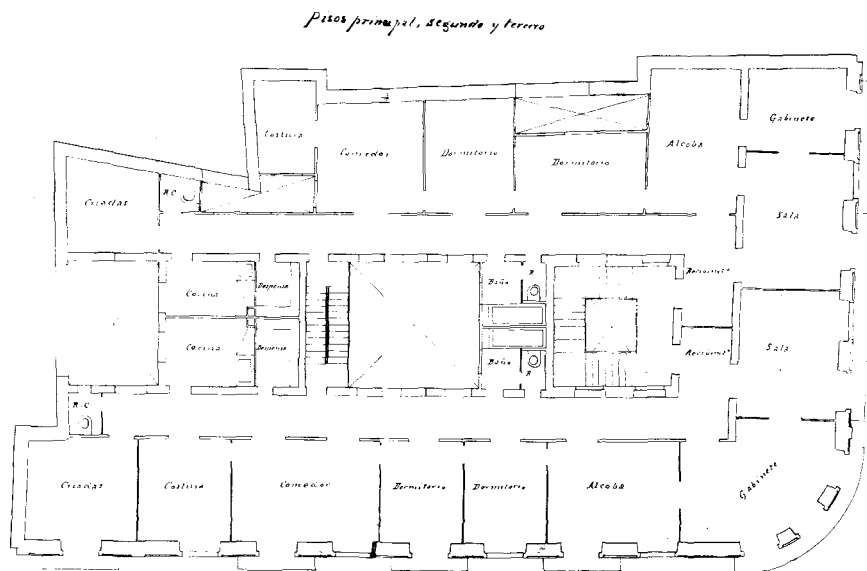


41. Dibujo a lápiz y colereado.
Realizado por: Rita Moreno Llarena.



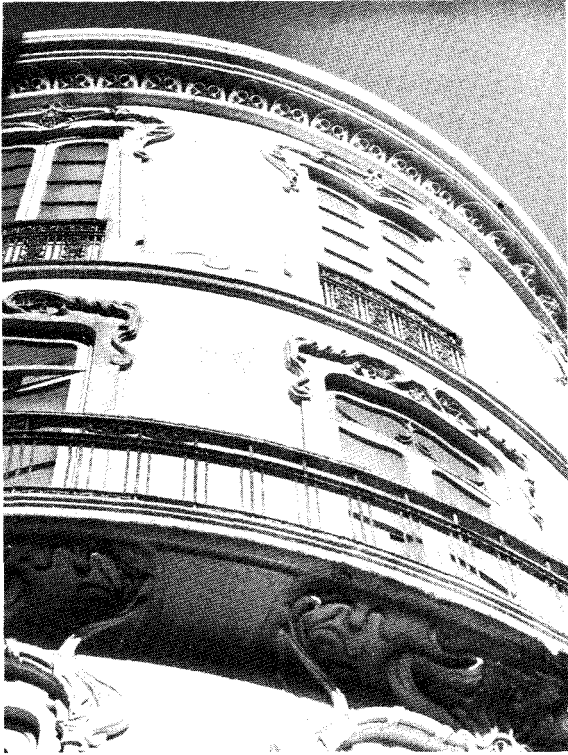
42. Fachada.
 Archivo Histórico Provincial.
 68 × 32,5

43. Planta.
 Archivo Histórico Provincial.
 44,5 × 32,5



Ses Palmas 10 de Junio de 1905

J. Manuel Álvarez



44. Detalles de la fachada.
Fotos: Andrés Solana.



TRIANA 101

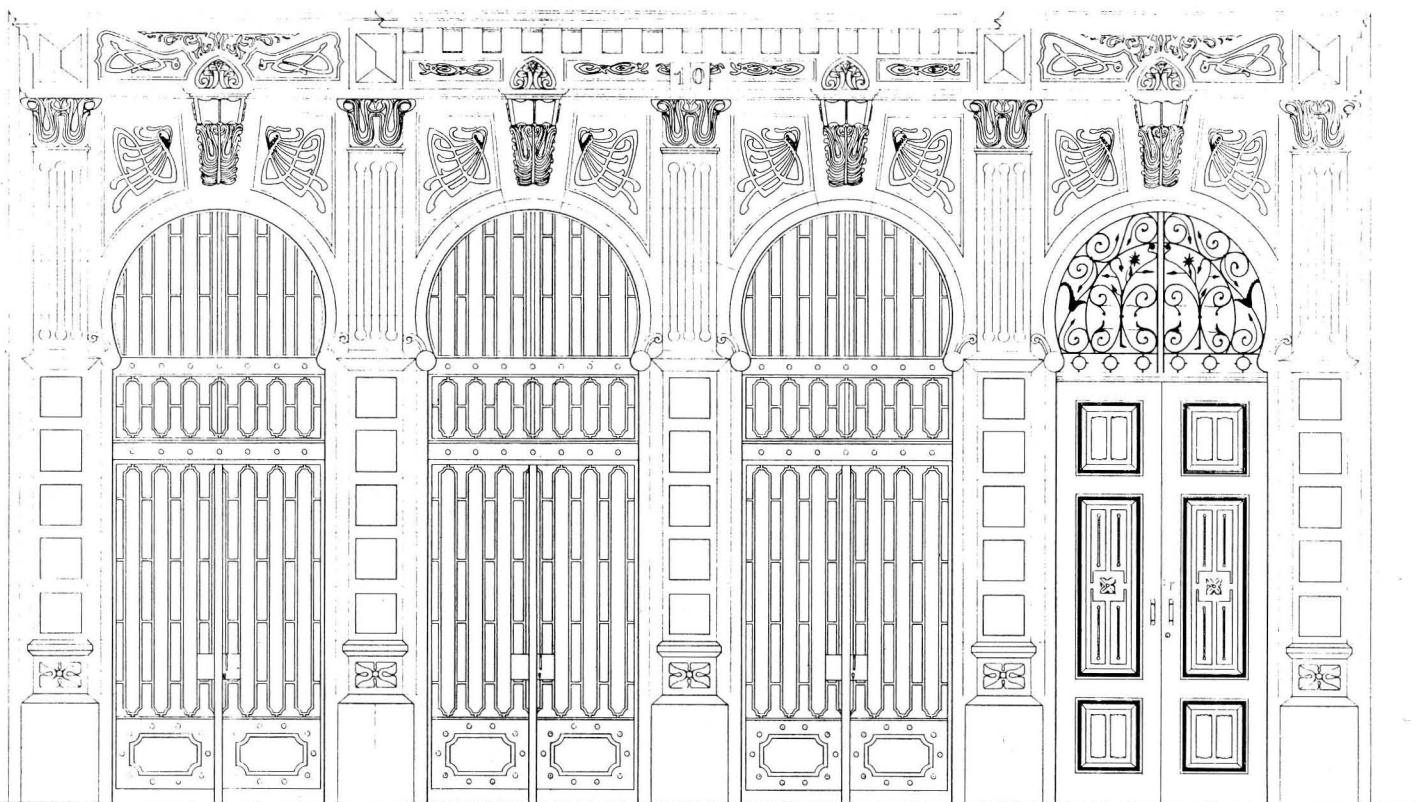
Propietario: Juan Negrín Cabrera.

Arquitecto: Laureano Arroyo.

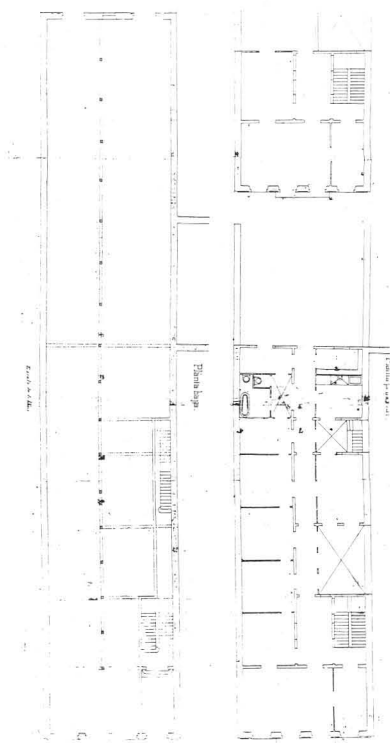
Año: 1902



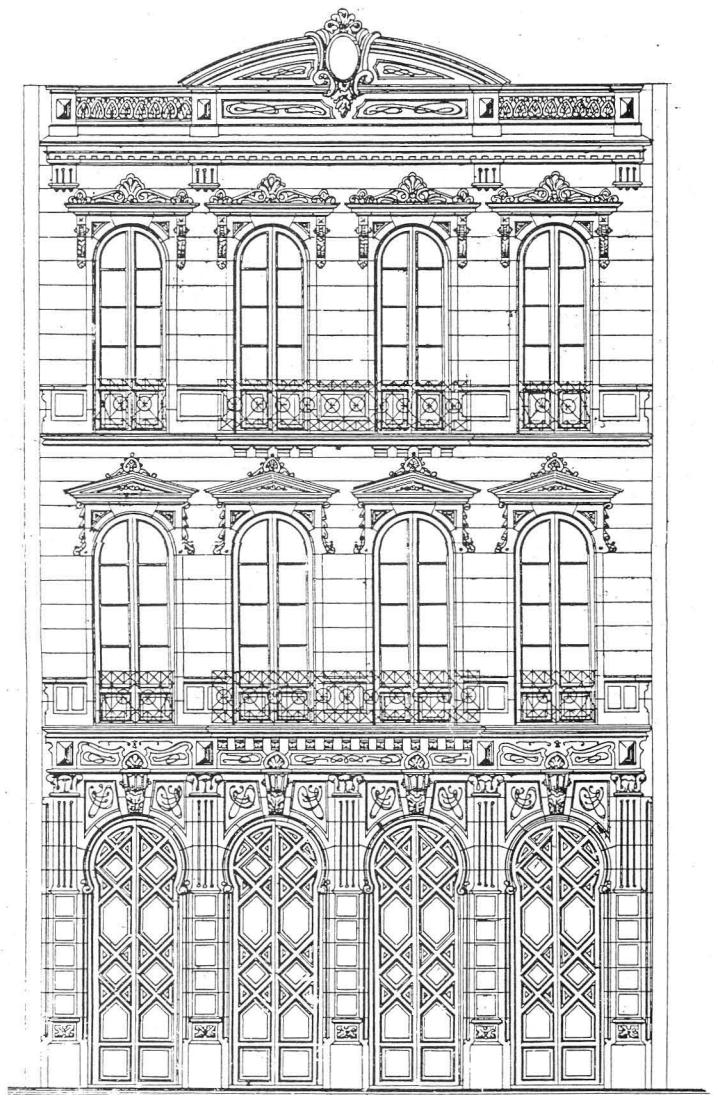
45. Dibujo a lápiz y coloreado.
Realizado por: Antonio Escolar Torres.



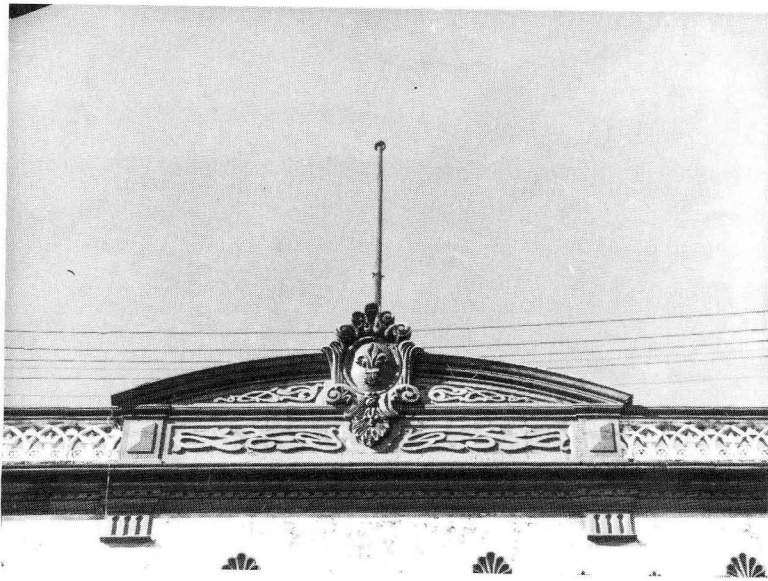
46. Dibujo a lápiz.
Realizado por el alumna: Sandra Chiriqui.
Curso Académico: 1987-88.
Profesores: Luis Doreste Chirino
Angel Melián García
José D. Núñez
Manuel Palomino Galera
Juan C. Rodríguez Acosta



47. Planta.
 Archivo Histórico Provincial.
 70 × 31,6



48. Fachada.
 Archivo Histórico Provincial.
 62,5 × 31,6

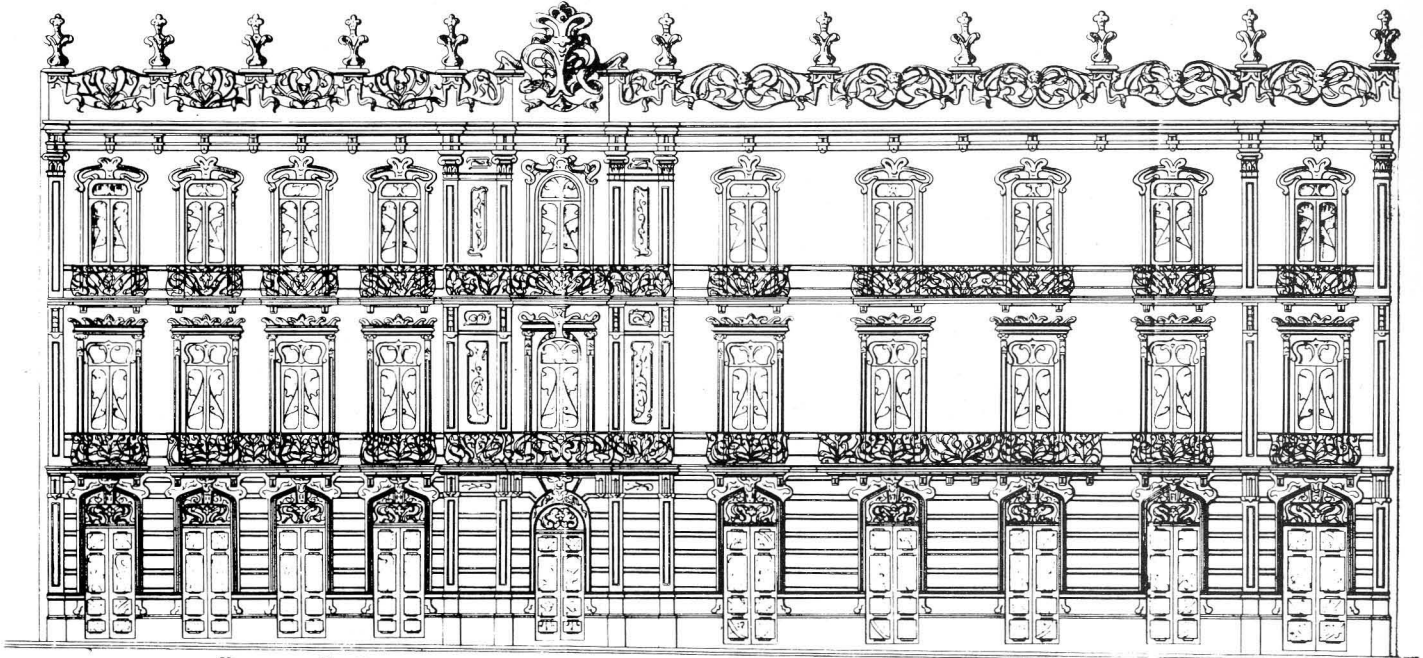


49. Detalles de la fachada.
Fotos: Andrés Solana.



VIERA Y CLAVIJO, ESQUINA BUENOS AIRES

Propietario: Simón Melián.
 Arquitecto: Fernando Navarro.
 Año: 1905
 Estado: Derruido.

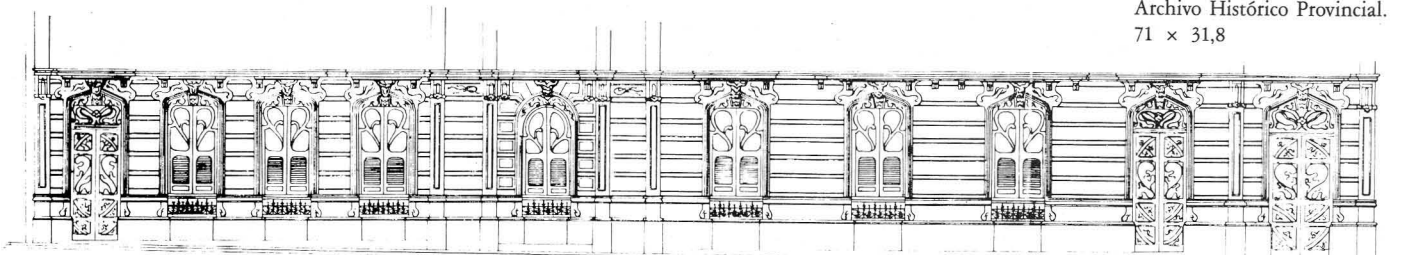


Viera y Clavijo

Chañán

Buenos Aires

50. Fachada.
 Archivo Histórico Provincial.
 71 x 31,8

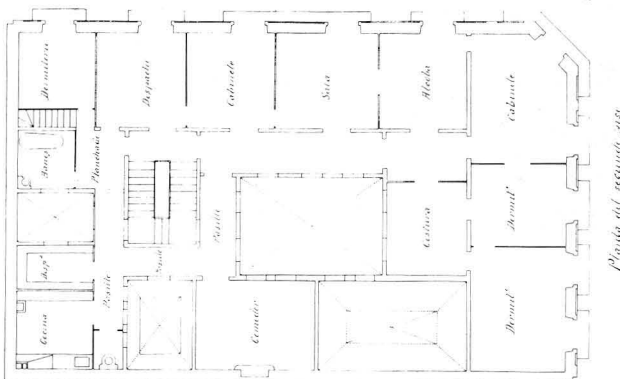


Viera y Clavijo

Chañán

Esquina Sur

Buenos Aires



Buenos Aires, 23 de Julio de 1905.

Fernando Navarro
 arch.

51. Modificaciones en la fachada.
 Archivo Histórico Provincial.
 46,9 x 20,8

52. Planta.
 Archivo Histórico Provincial.
 74,5 x 31,9

DOMINGO J. NAVARRO 42

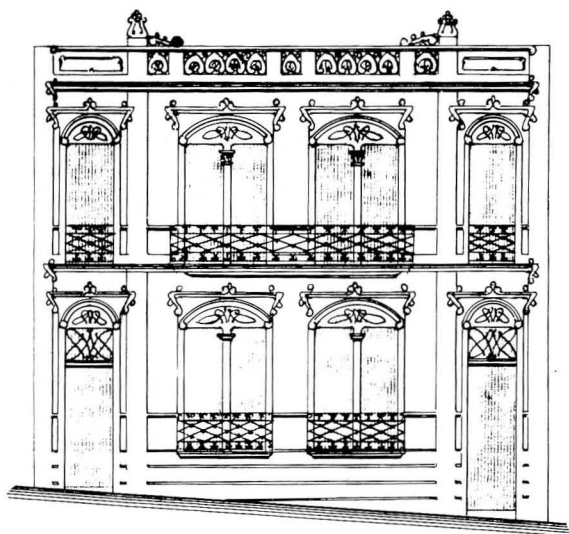
Propietario: Agustín Martín y Navarro.

Arquitecto: Laureano Arroyo.

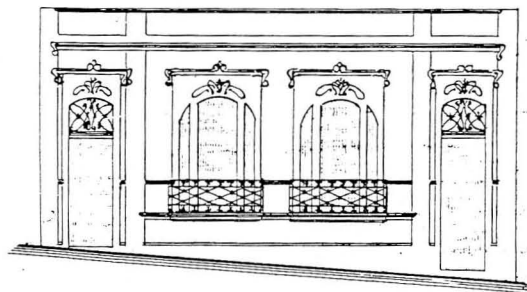
Año: 1908



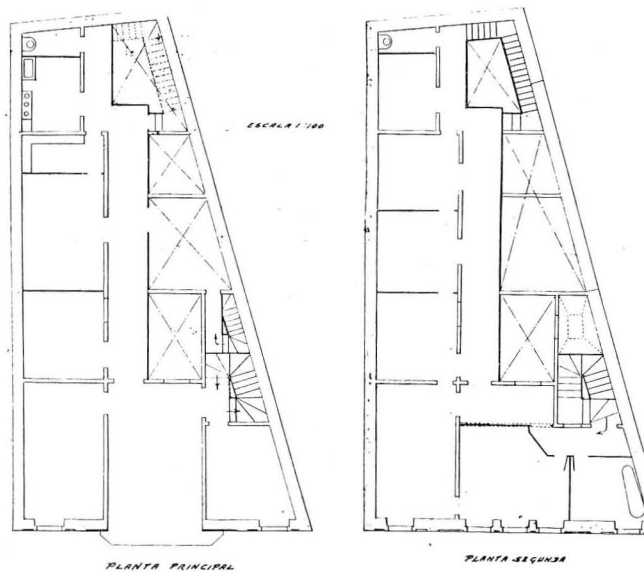
53. Dibujo a la acuarela.
Realizado por: Raúl León Espinosa.



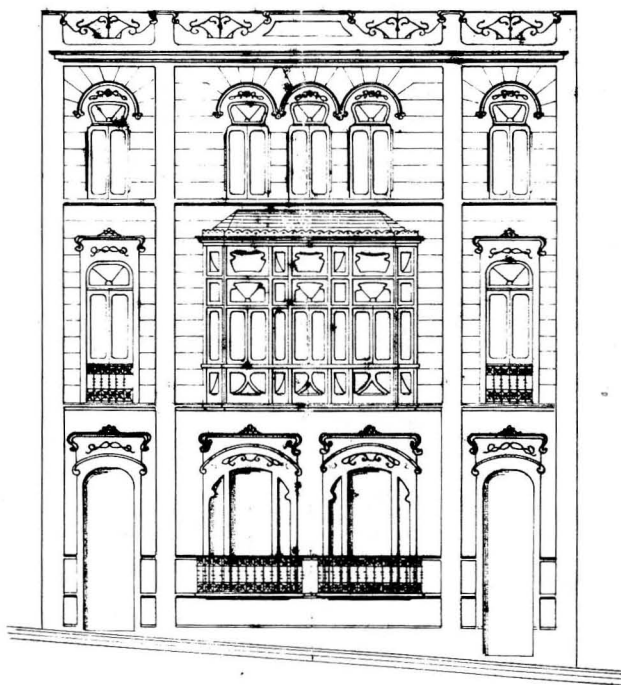
54. Primer proyecto, edificio de 2 plantas.
 Archivo Histórico Provincial.
 46,2 × 32



55. Segundo proyecto, edificio de 1 planta.
 Archivo Histórico Provincial.
 22,2 × 31,5



56. Tercer proyecto, edificio de 3 plantas. Fachada y planta.
 Archivo Histórico Provincial.
 68,2 × 31,4





57. Detalles de la fachada.
Fotos: Andrés Solana.

CONSTANTINO 13

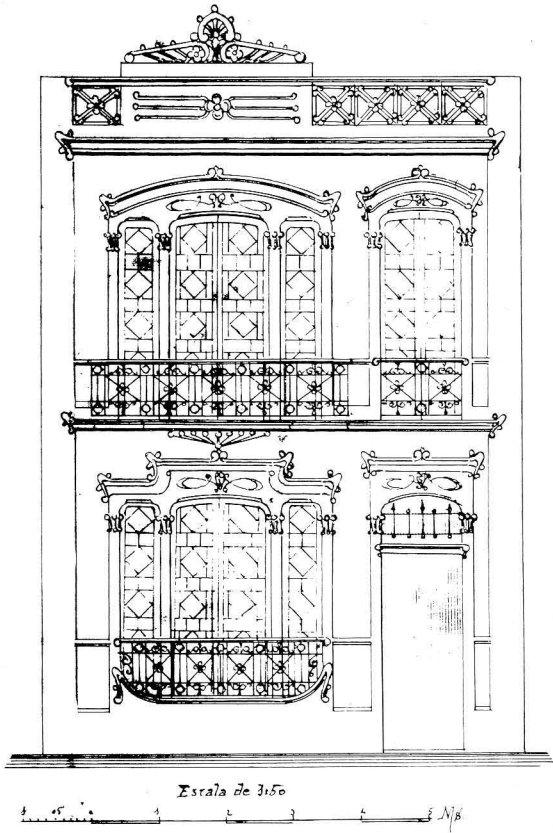
Propietario: Sebastián Suárez Tascón.

Arquitecto: Laureano Arroyo.

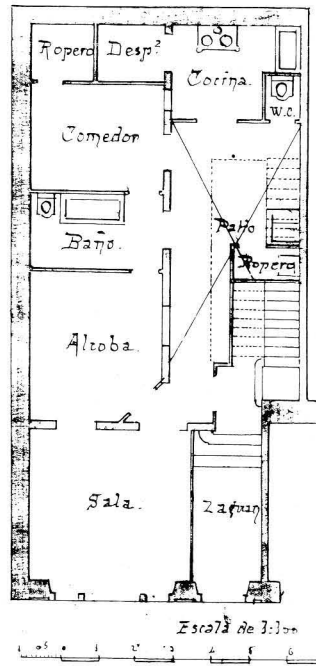
Año: 1909



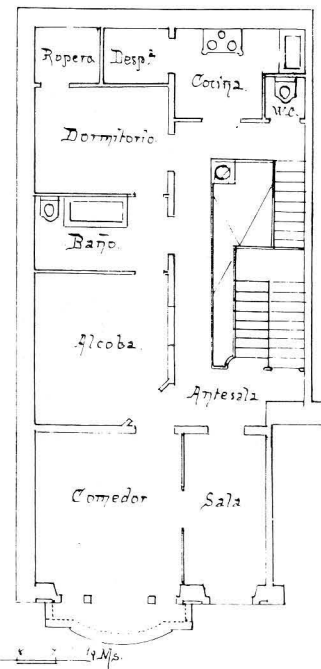
58. Dibujo a lápiz y colereado.
Realizado por: Fernando Méndez Suárez.



Planta baja



Planta alta.



59. Planta y fachada.
 Archivo Histórico Provincial.
 44,7 x 33,7



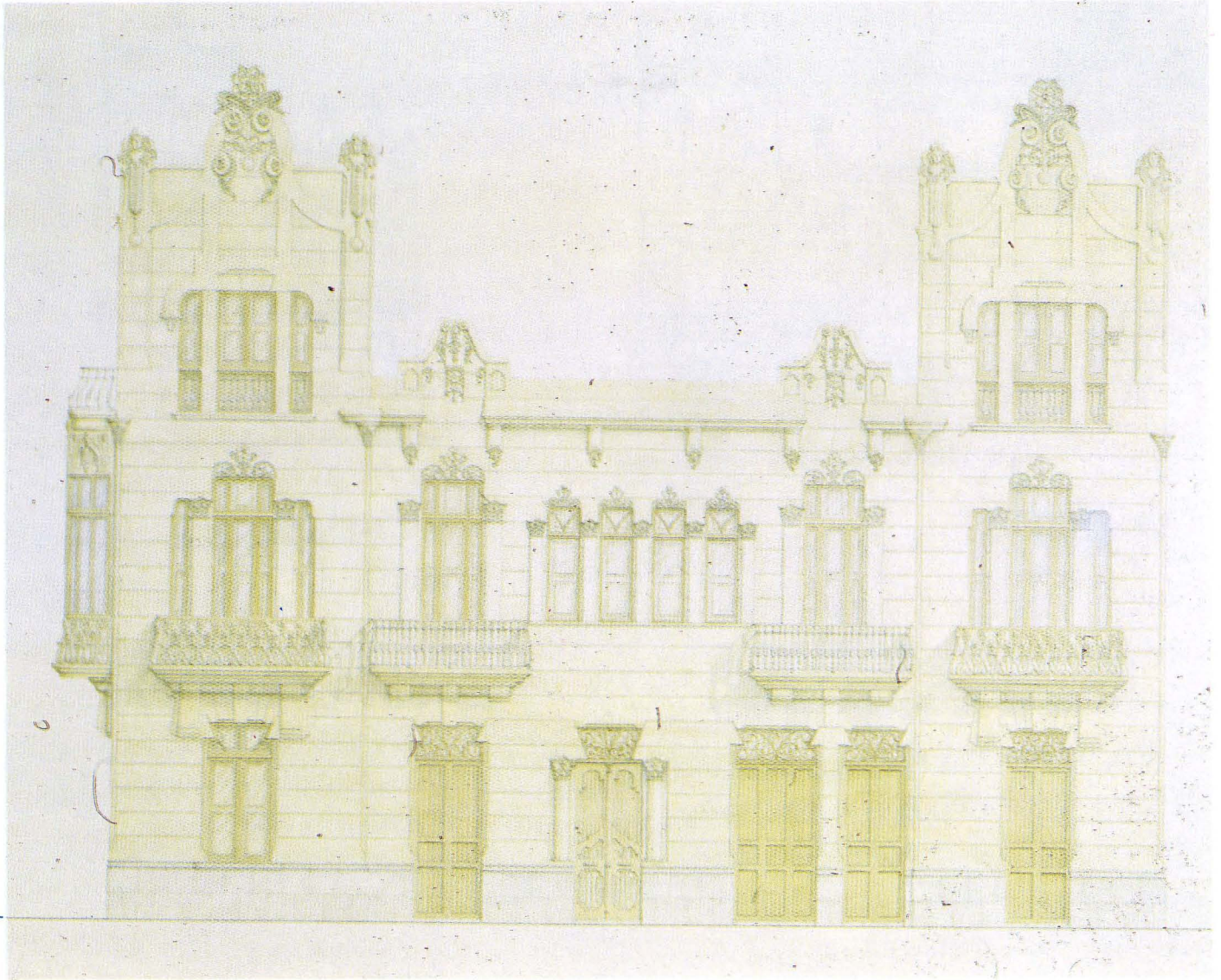
60. Detalles de la fachada.
Fotos: Andrés Solana.

RAFAEL GONZALEZ 12

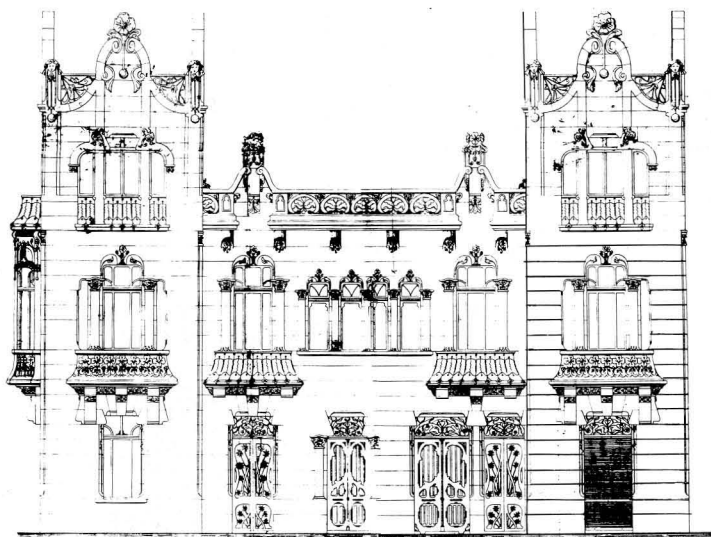
Propietario: Rafael González.

Arquitecto: Mariano Estanga.

Año: 1907

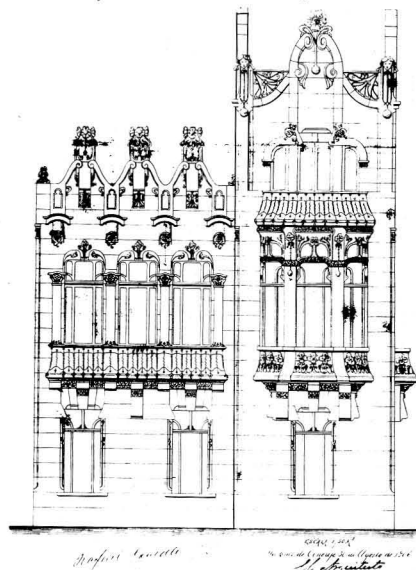


61. Dibujo a lápiz y colereado.
Realizado por: Manuel Sosa García de Sola.

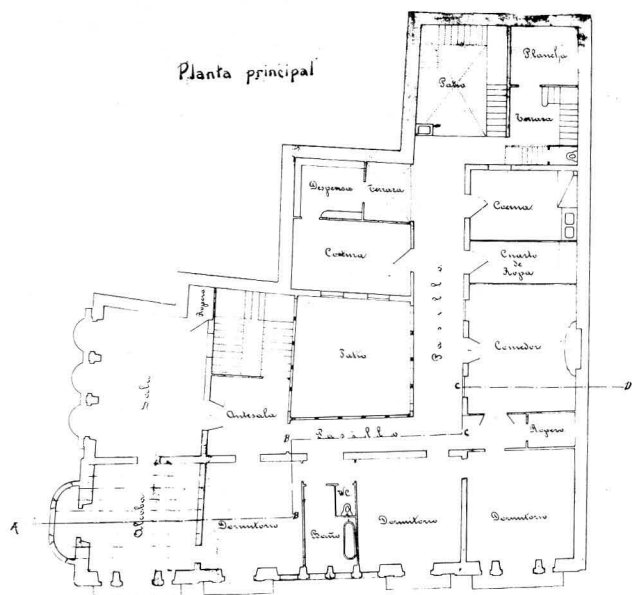


62. Fachada a calle Moriscos.
 Archivo Histórico Provincial.
 62,3 x 51

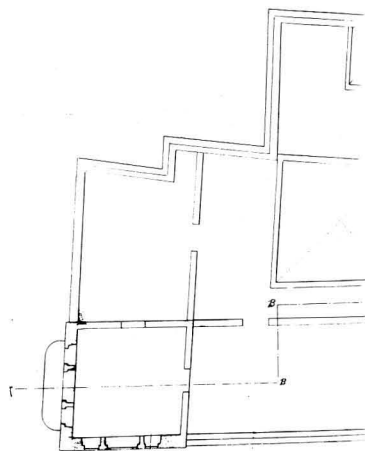
para D. Rafael Serrano
 Alzado à la calle de Torres



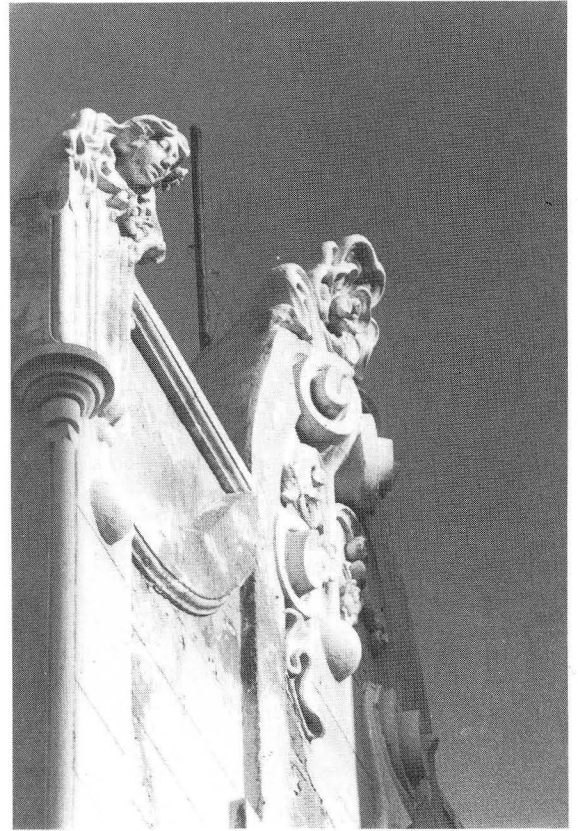
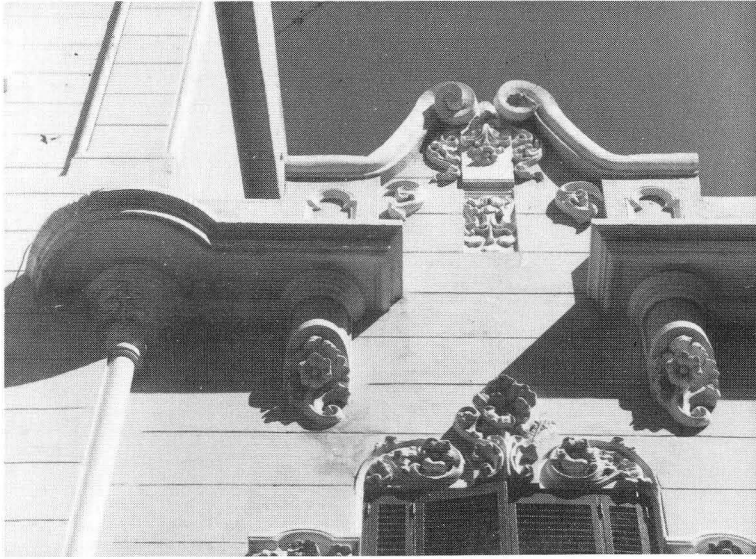
63. Fachada a calle Torres.
 Archivo Histórico Provincial.
 42,7 x 51



Planta de azotea



64. Planta.
 Archivo Histórico Provincial.
 96,5 x 32



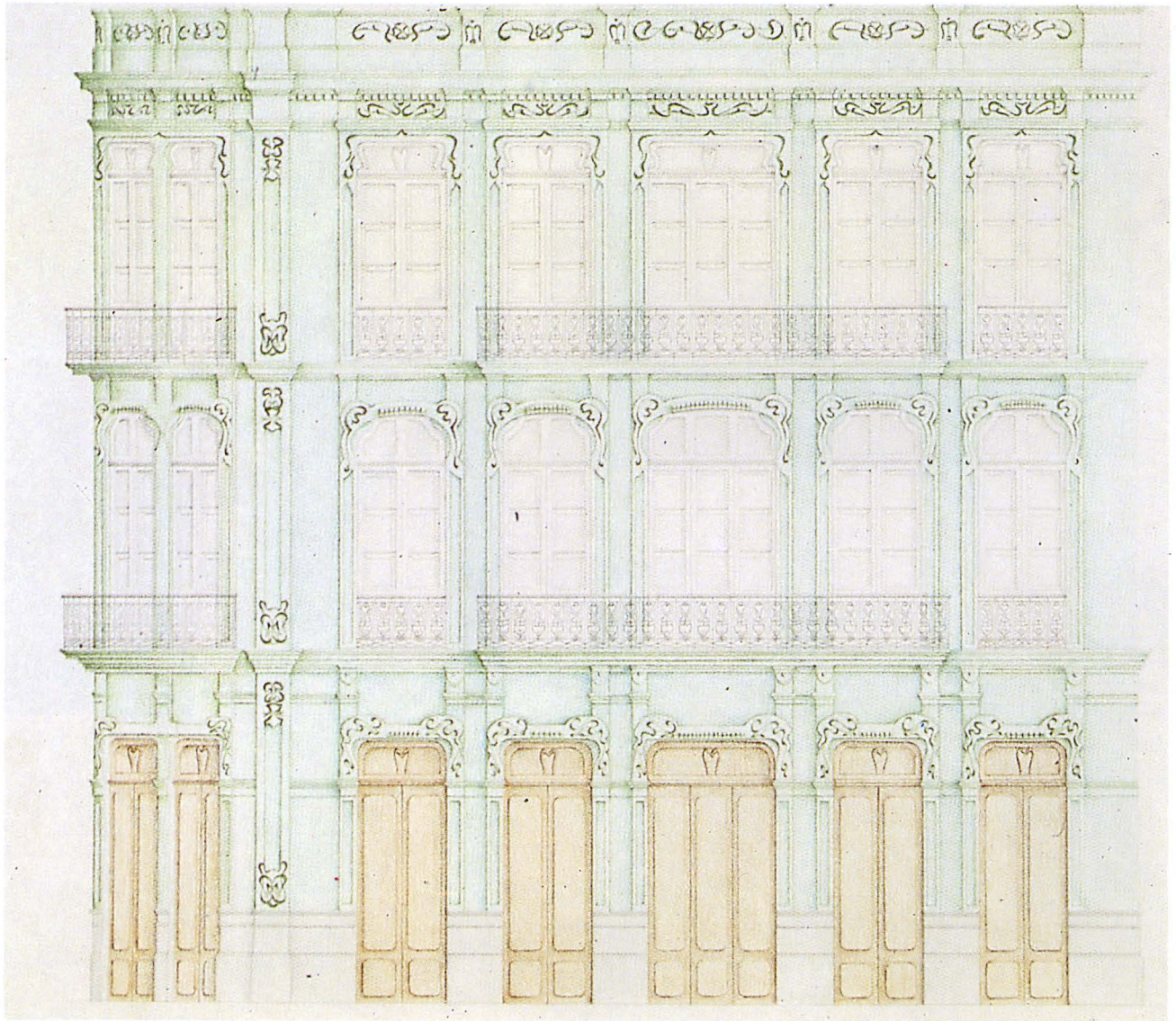
65. Detalles de la fachada.
Fotos: Andrés Solana.

OBISPO CODINA 5

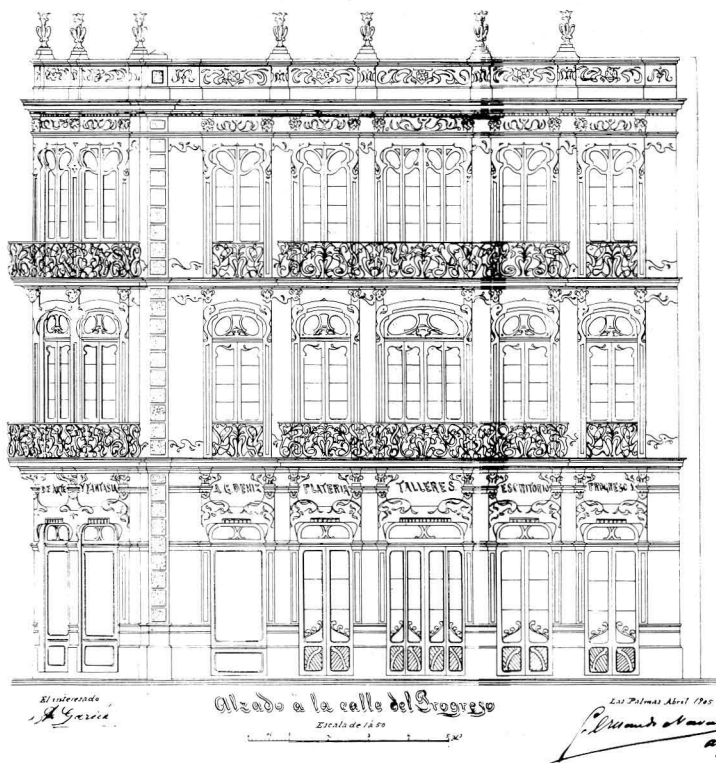
Propietario: Juan García Déniz.

Arquitecto: Fernando Navarro.

Año: 1905

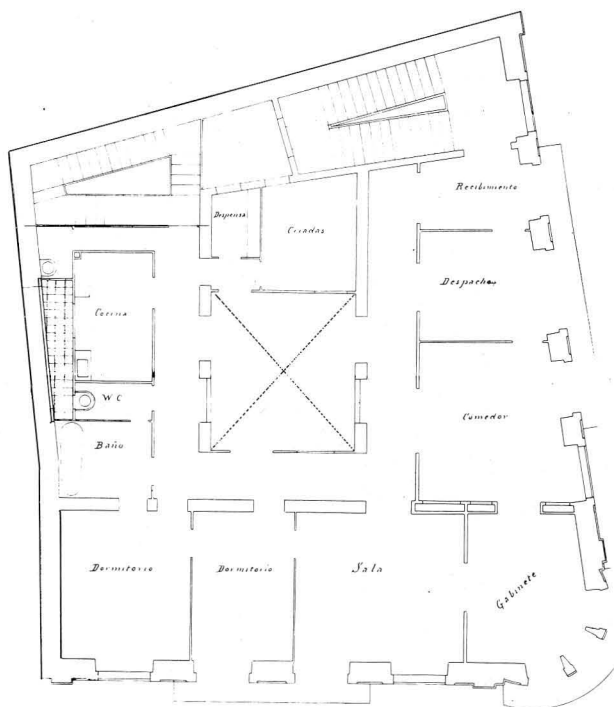


66. Dibujo a lápiz y colereado.
Realizado por: Elsa Gutiérrez



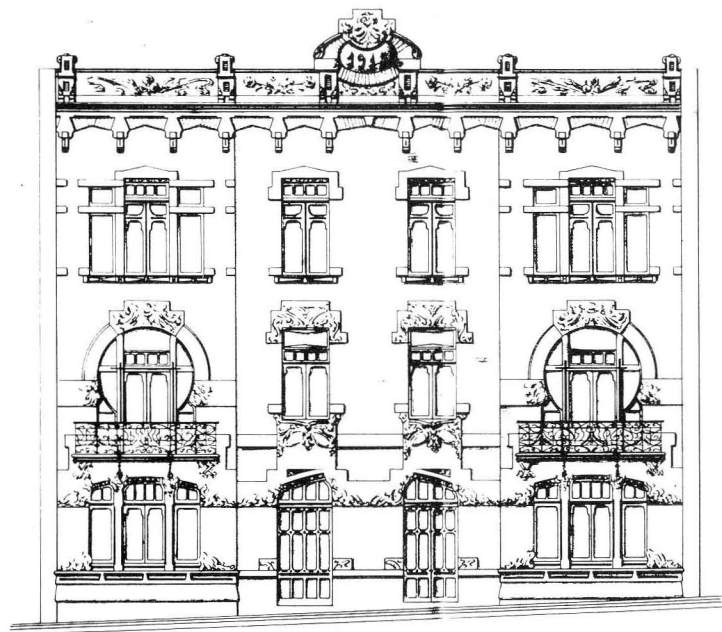
67. Fachada de la calle Obispo Codina, primer proyecto.
 Archivo Histórico Provincial.
 45 x 40,5

68. Planta alta, primer proyecto.
 Archivo Histórico Provincial.
 48,5 x 32,6



69. Detalles de la fachada.
Fotos: Andrés Solana.





ALZADO

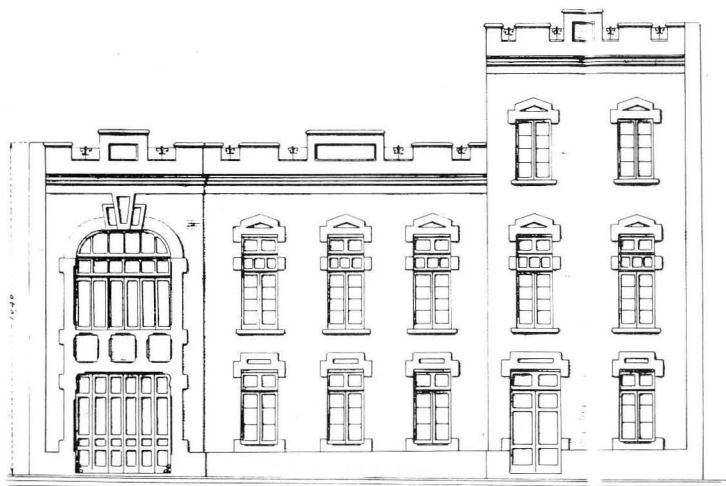
PLAZA SANTA ANA 5

Propietario: Hermanas Manrique de Lara.

Arquitecto: Fernando Navarro.

Año: 1915

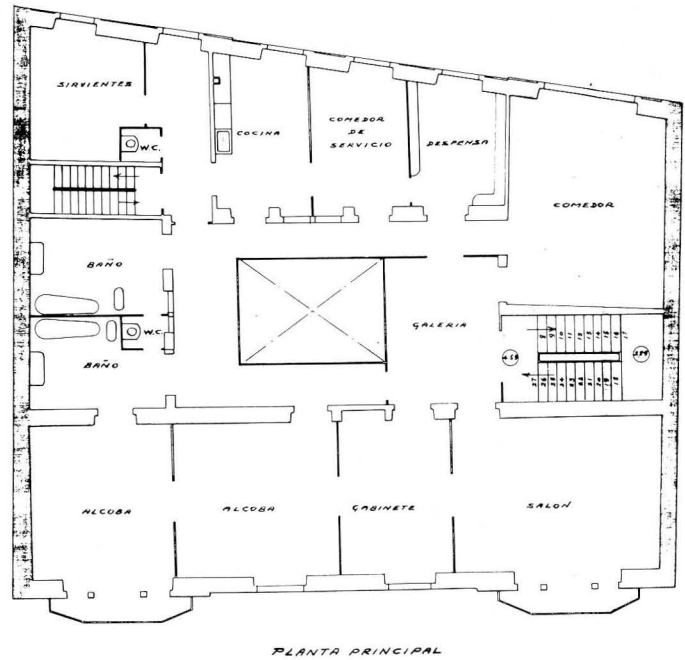
71. Fachada a Espíritu Santo.
 Archivo Histórico Provincial.
 37,5 × 32,6



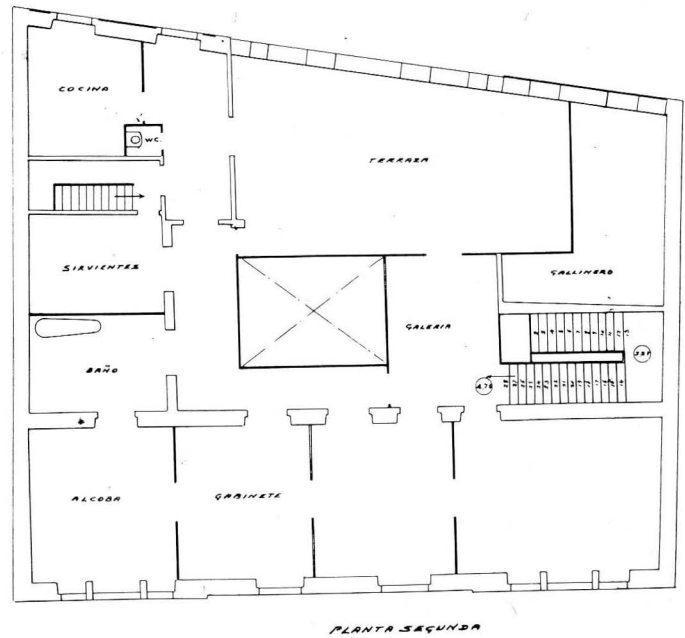
ALZADO A LA CALLE DE ESPIRITU SANTO

70. Fachada a la Plaza Santa Ana.
 Archivo Histórico Provincial.
 45,8 × 32,6

72. Planta principal.
 Archivo Histórico Provincial.
 31 × 32,8



73. Planta segunda.
 Archivo Histórico Provincial.
 31,4 × 32,7





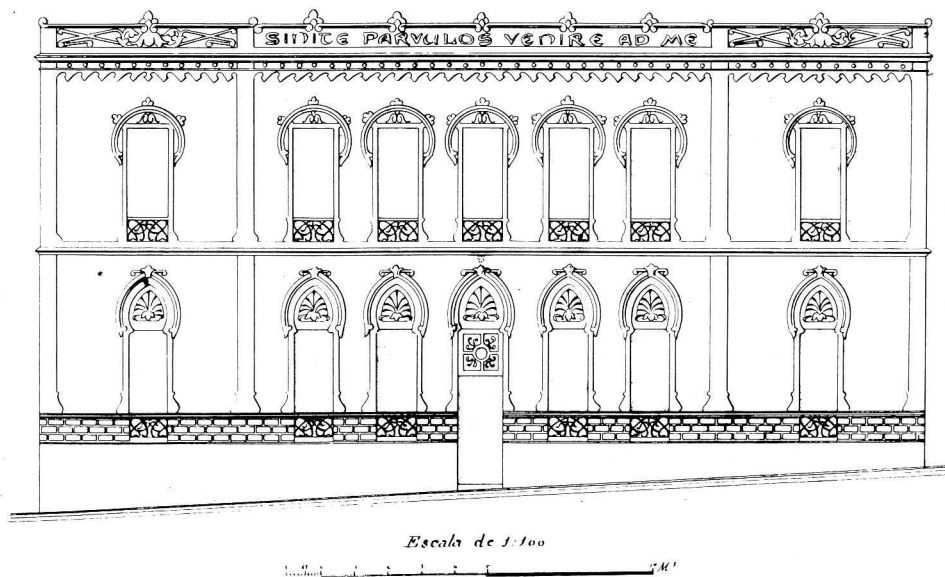
74. Detalles de la fachada.
Fotos: Andrés Solana.

ASILO DE NIÑOS DESAMPARADOS

Calle: Toledo, 8.

Arquitecto: Laureano Arroyo.

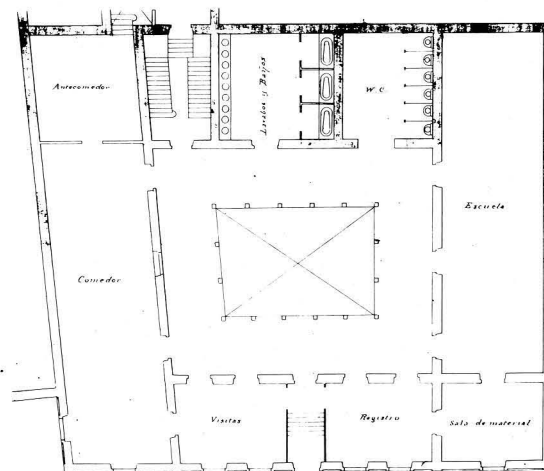
Año: 1905



75. Fachada.

Archivo Histórico Provincial.

61,5 × 32,2



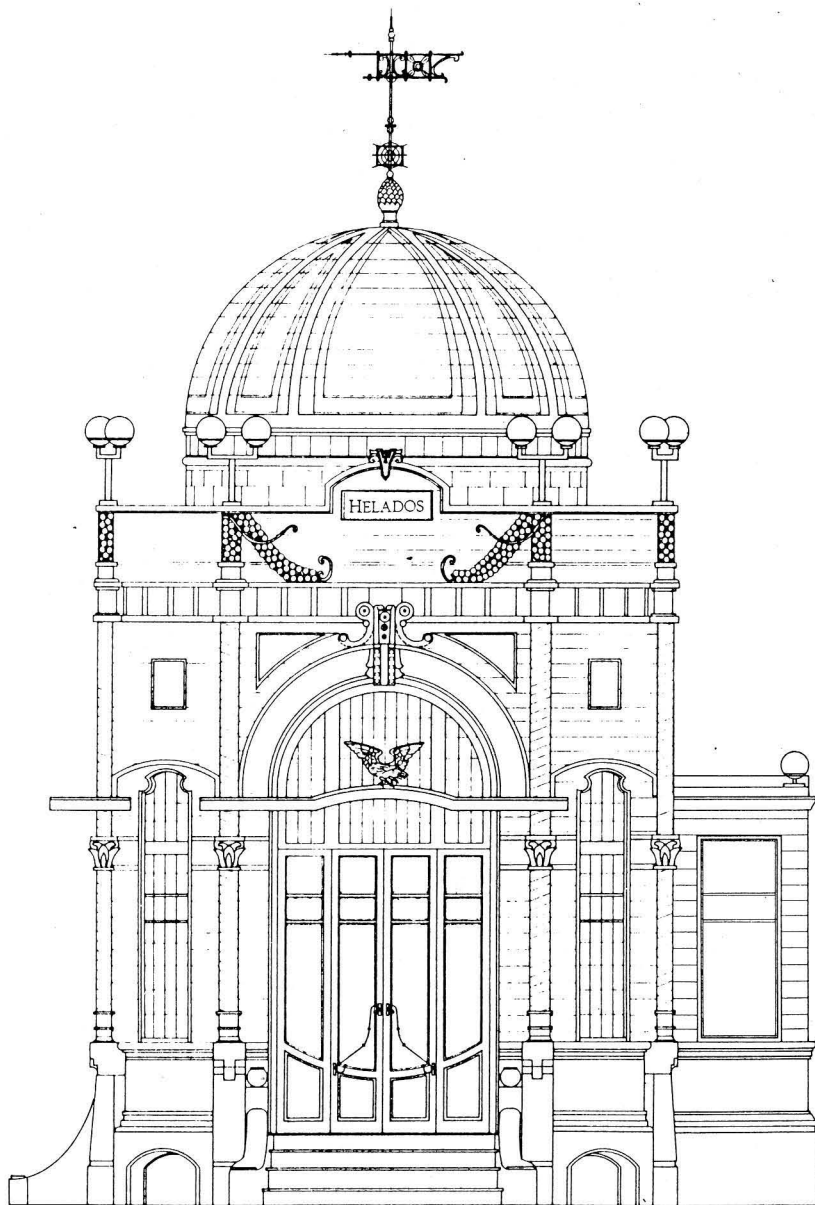
76. Planta.

Archivo Histórico Provincial.

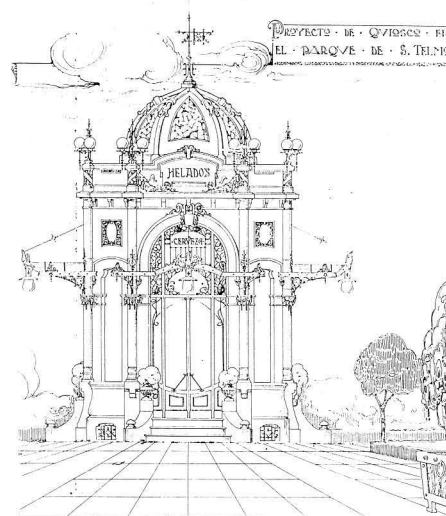
61,5 × 32,2

KIOSCO

Parque de San Telmo.
Arquitecto: Rafael Massanet.
Año: 1923.



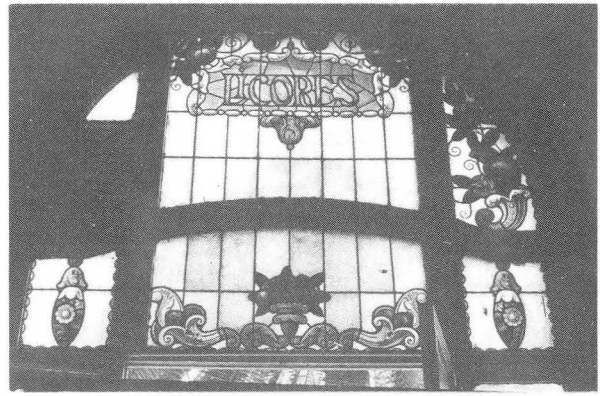
77. Fachada. Levantamiento actual.



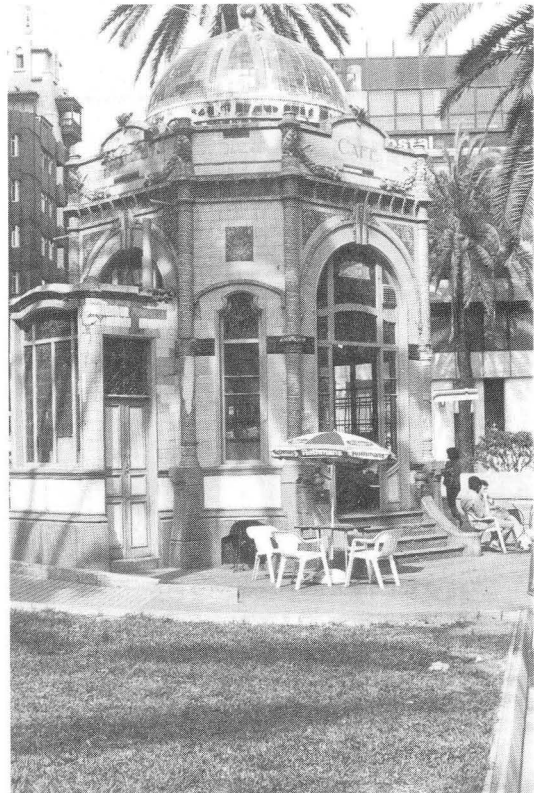
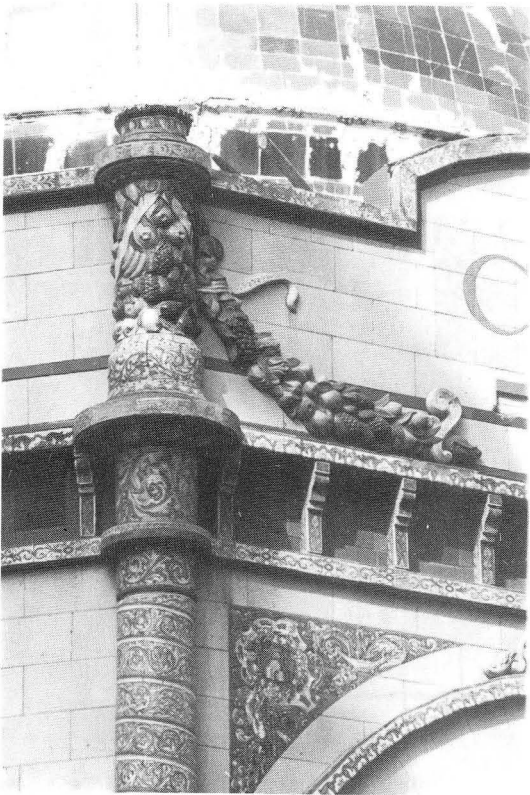
78. Fachada. Proyecto original.



79. Foto cedida por: José Antonio Pérez Cruz



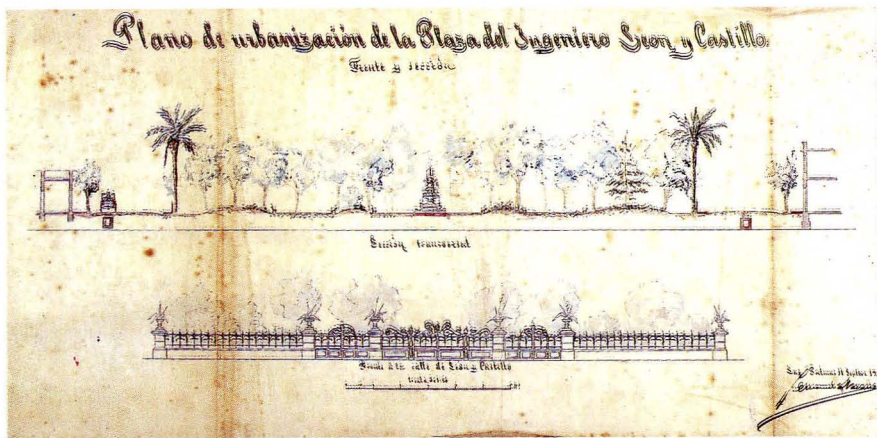
80. Detalles de la fachada.
Fotos: Andrés Solana.



PLAZA DE LA FERIA

Arquitecto: Fernando Navarro.

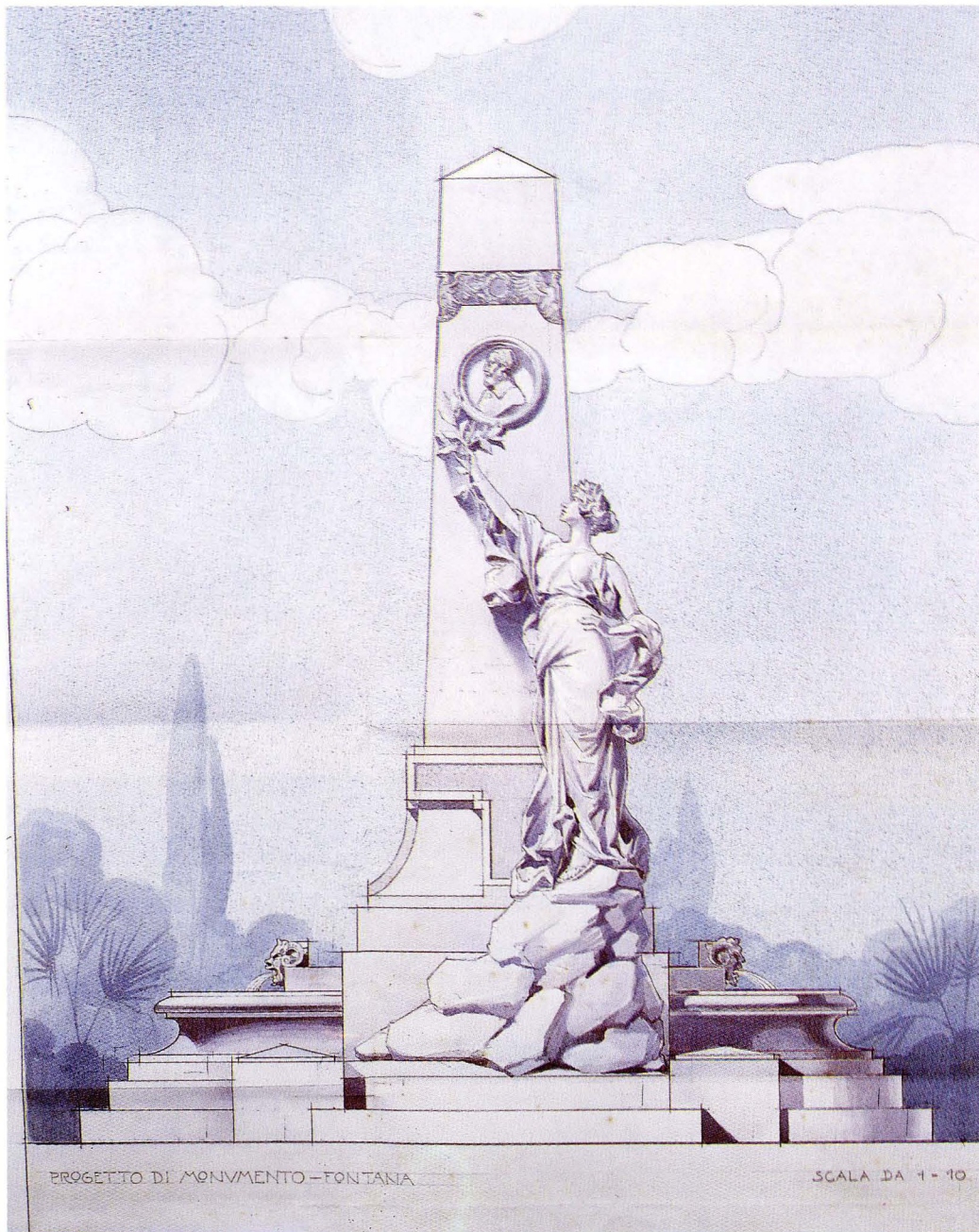
Año: 1906



81. Planta y sección.
Tinta y acuarela sobre papel tela.
Archivo Histórico Provincial

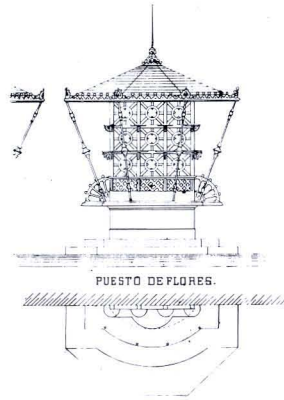


82. El Kiosco.
Antiguamente emplazado en Parque San Telmo.
Foto cedida por: José Antonio Pérez Cruz.

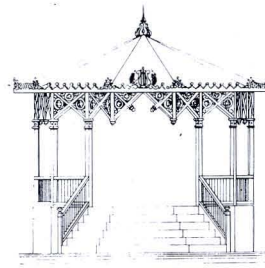


83. Dibujo acuarelado, 1922.
Estatua a Hurtado de Mendoza.
Archivo Histórico Provincial.
66,2 x 51

PROYECTO DE DECORACION INTERIOR DE LA PLAZUELA DE LA ODM



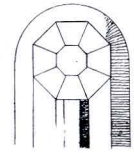
PUESTO DE FLORES.



KIOSCO PARA LA MÚSICA.

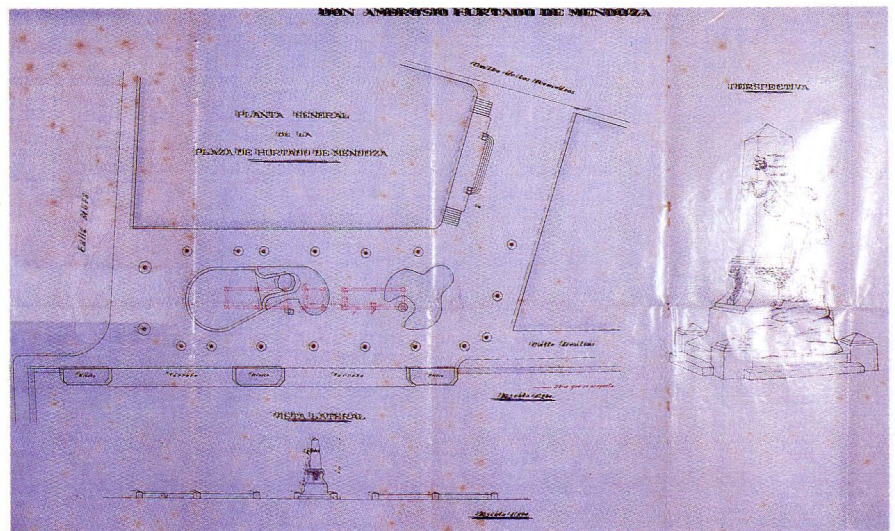


CANDELABRO.



84. Planta de la Plazuela con decorados de mobiliario urbano, 1881.
 Archivo Histórico Provincial.
 73 x 59,5

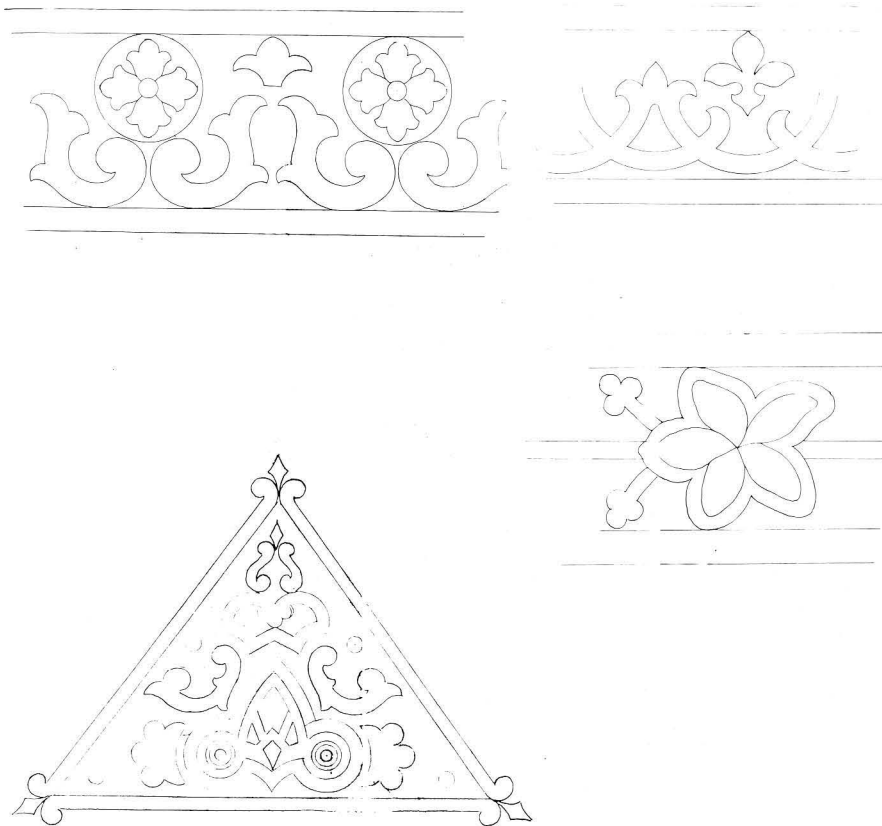
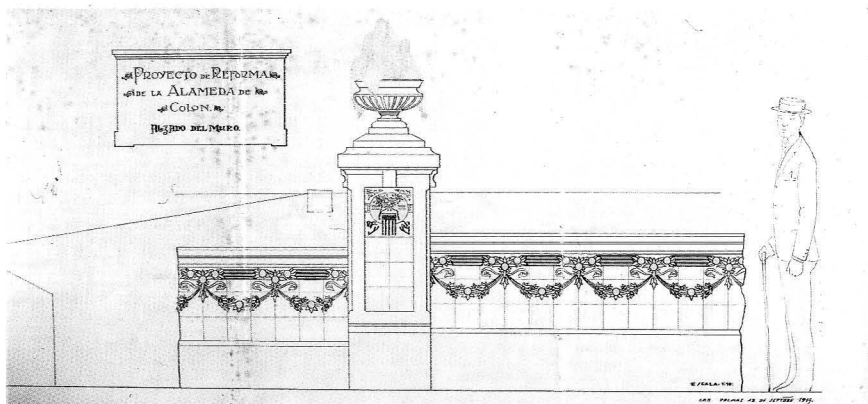
85. Plaza de la Plazuela, 1922.
 Archivo Histórico Provincial.
 81 x 52,5



ALAMEDA DE COLON

Arquitecto: Fernando Navarro.

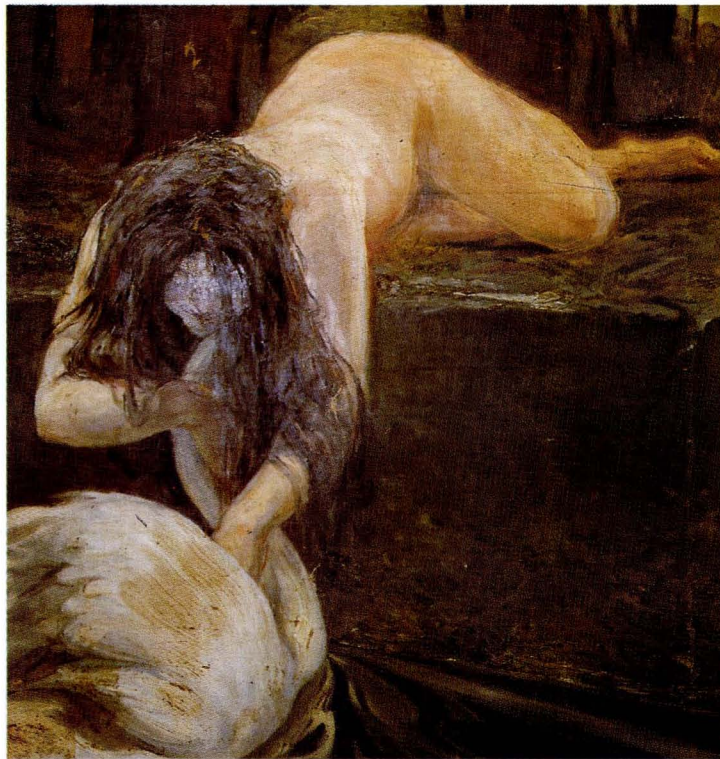
Año: 1922.



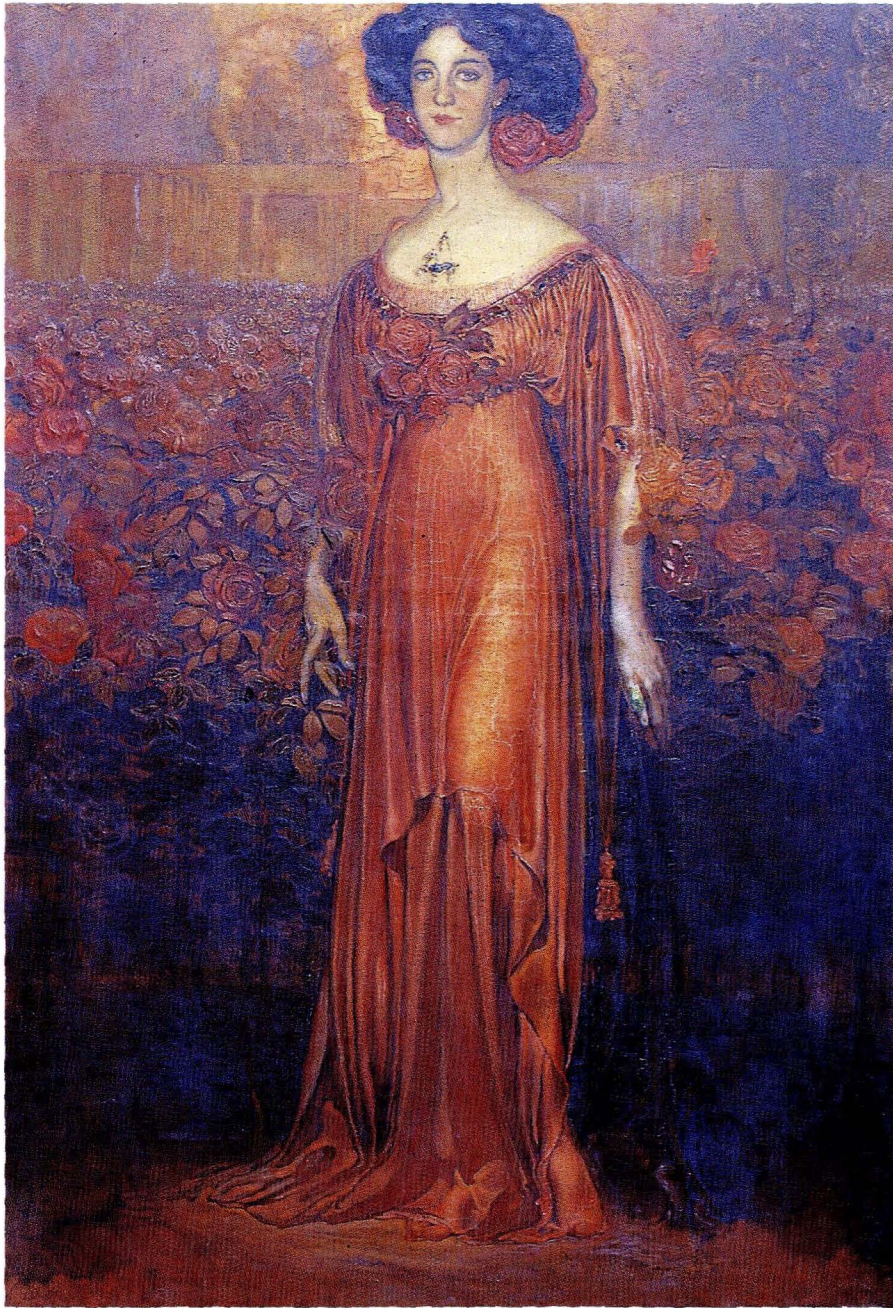
86. Alzado del muro a la calle General Bravo.
Tinta y color sobre papel tela.
Archivo Histórico Provincial.
60 × 30,5

87. Dibujos de diseño de cerámica.
Lápiz sobre papel de croquis.
Archivo Histórico Provincial.

PINTURA



88. Adagio, óleo sobre lienzo, 103 × 109.
Néstor.
1903
Patronato Museo Néstor.
Foto: Joaquín García Aguilar.



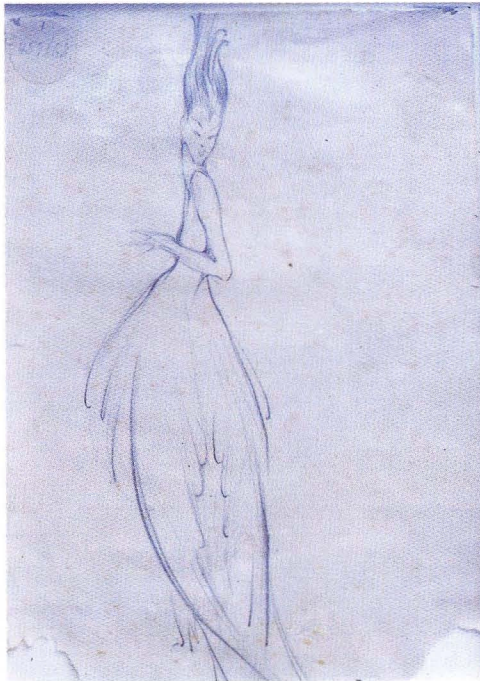
89. La hermana de las rosas.
Oleo sobre lienzo.
195 x 130
Néstor.
1908
Patronato Museo Néstor.
Foto: Andrés Solana.



90. Epitalamio o las Bodas del príncipe Néstor.
Oleo sobre lienzo.
220 × 200
Néstor.
1909
Patronato Museo Néstor.
Foto: Joaquín García Aguilar.



91. Retrato.
Oleo sobre cartón.
24 × 17
Néstor.
1913
Patronato Museo Néstor.
Foto: Andrés Solana.



92 - 93. Diseño de traje femeninos.
Néstor.
Patronato Museo Néstor.
Foto: Andrés Solana.



94. Vestido femenino.
Diseñado por Néstor.
Foto: Andrés Solana.



95. Foto del vestido.



97. Gráficos rítmicos del Poema del Atlántico. (Pleamar).
Plumilla sobre papel.
Néstor.
1923 - 24
Patronato Museo Néstor.

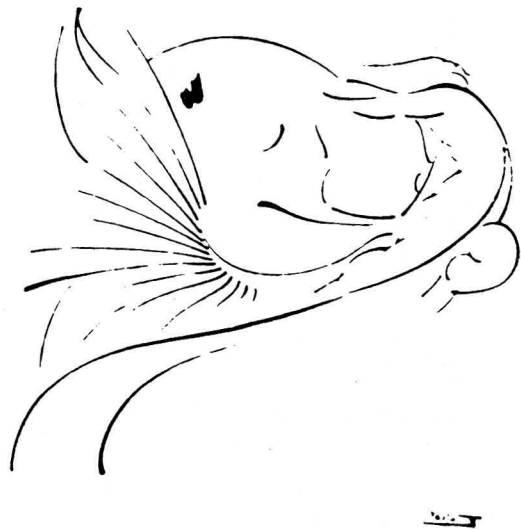


96. Gráficos rítmicos del Poema del Atlántico. (Bajamar).
Plumilla sobre papel.
Néstor.
1923 - 24
Patronato Museo Néstor.

98. Gráficos rítmicos del Poema del Atlántico. (El mediodía).
Plumilla sobre papel.
Néstor.
1923 - 24
Patronato Museo Néstor.



99. Gráficos rítmicos del Poema del Atlántico. (La tarde).
Plumilla sobre papel.
Néstor.
1923 - 24
Patronato Museo Néstor.



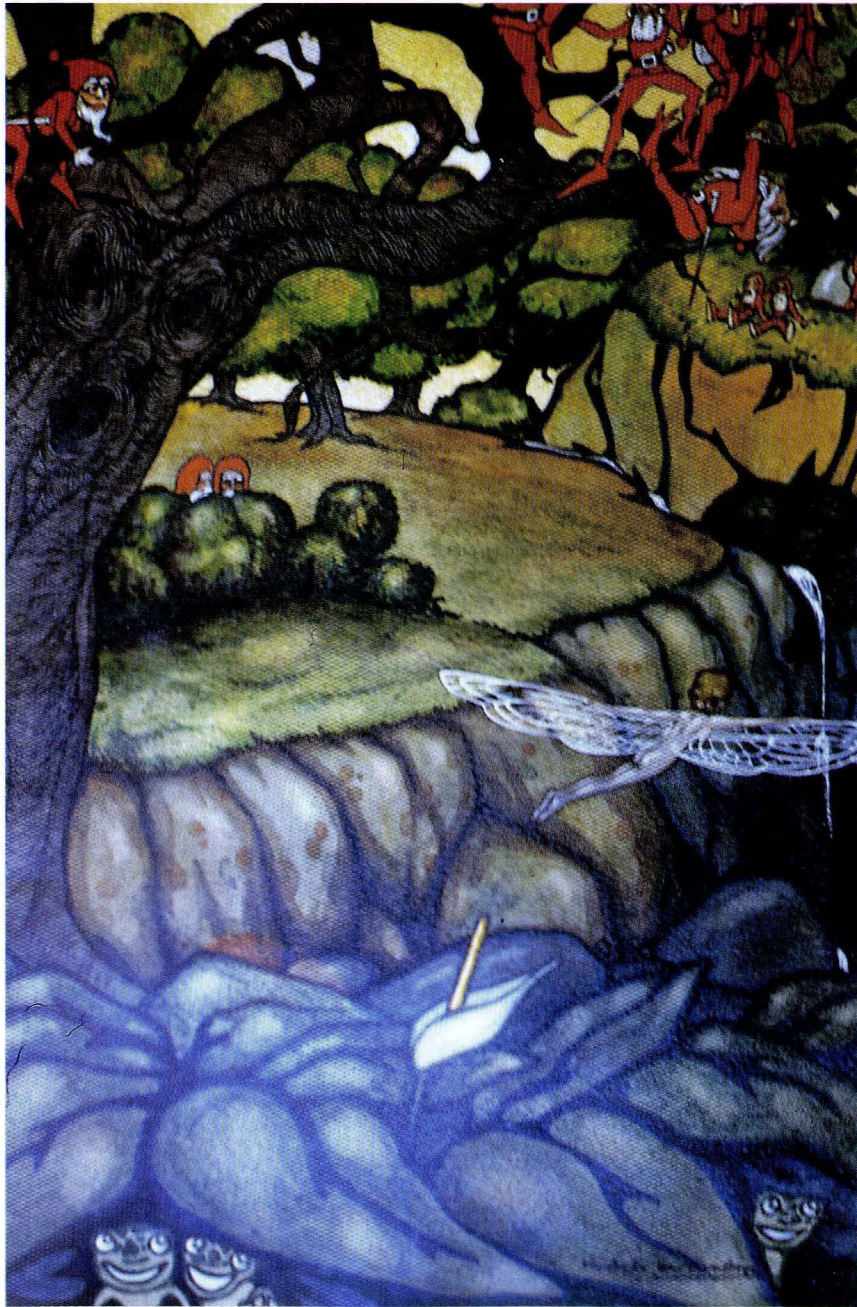


100. Bañista con pompa de jabón.
Nicolás Massieu y Falcón.
200 × 145
Universidad Internacional Pérez Galdós.

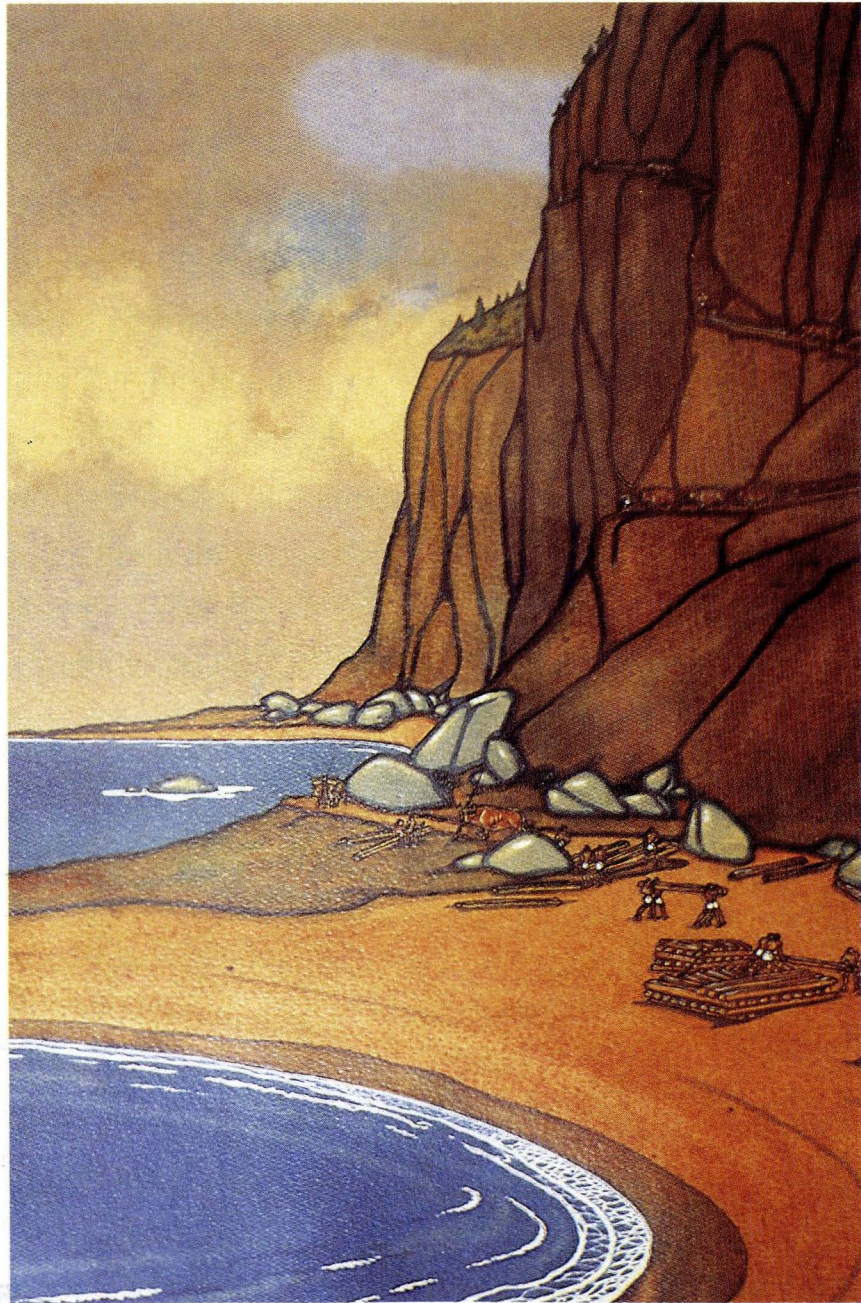
101. Guardas de las rosas de Hércules.
José Hurtado de Mendoza.

Dos versiones: Tomo I - 1922 y Tomo II - 1919
Fotos: Andrés Solana.





102. Ilustraciones para el Poema del Atlántico.
José Hurtado de Mendoza.
36 x 24

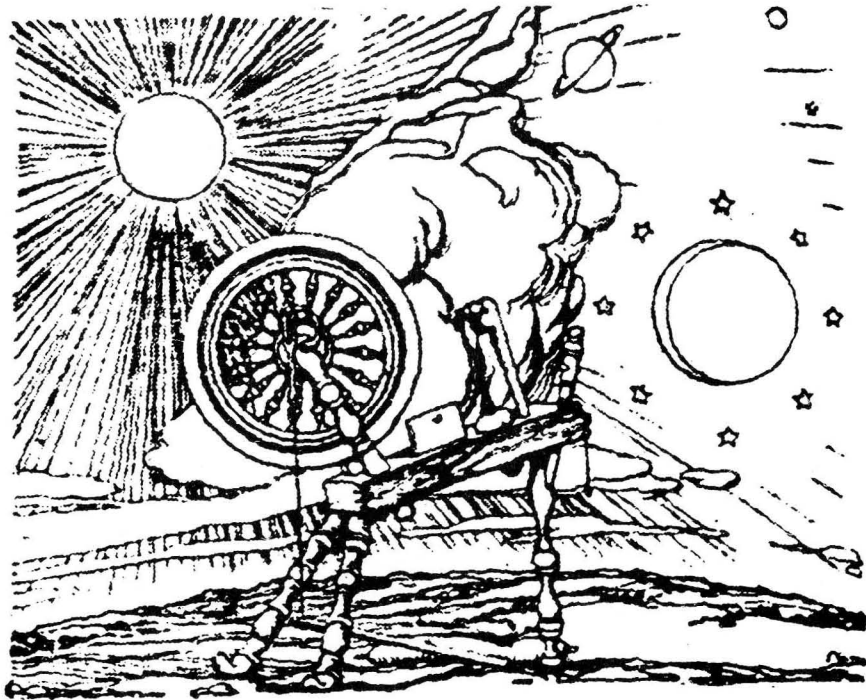


103. Ilustraciones para el Poema del Atlántico
José Hurtado de Mendoza.
36 x 24

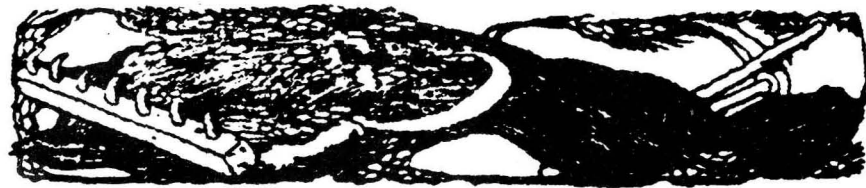


104. Ilustraciones para el Poema del Atlántico.
José Hurtado de Mendoza.
36 x 24.

L I T E R A T U R A



EL LINO DE LOS SUEÑOS
POR
DON ALONSO QUESADA



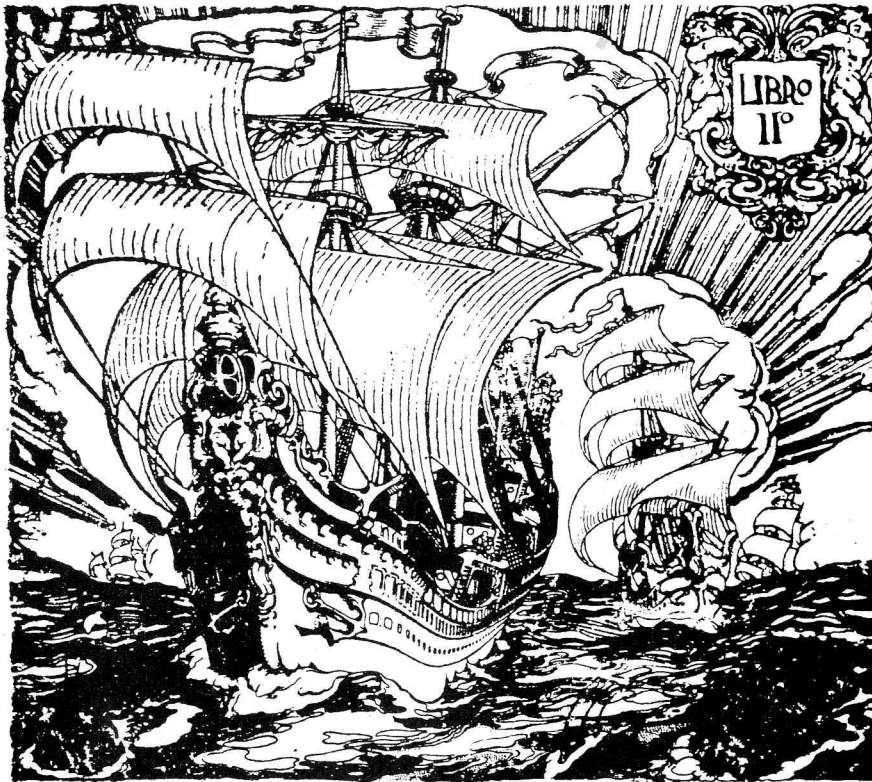
PROLOGO DE DON MIGUEL DE VNAMUNO
PORTADA DE NÉSTOR

105. El lino de los sueños.
Alonso Quesada.
Portada de Néstor.
1915



- 106-107. Las Rosas de Hércules (Tomo I y II).
Tomás Morales.
Portada de Néstor.
El tomo I reproduce la cubierta del catálogo de la
exposición de Néstor en Lisarraga, en 1914.
1922 y 1919

LAS ROSAS DE HERCULES



TOMÁS MORALES
MADRID - LIBRERÍA PVEYO - MCXIX



108. Las monedas de cobre.
Saulo Torón.
Portada de Tomás Morales.
1919

FLORILEGIO

1913 - 1916

Director: Daniel González.

18 × 25,5

Hemeroteca Museo Canario.



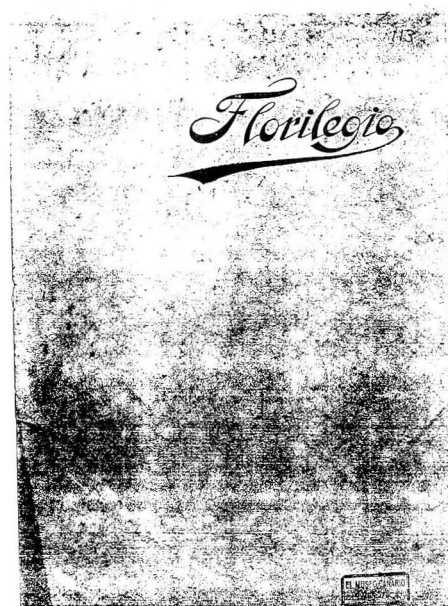
109. Portada n.º 7
Dibujo de Manuel Reyes.
30 de agosto, 1913.

111. Portada n.º 14
Dibujo Manuel Reyes.
19 de octubre, 1914.



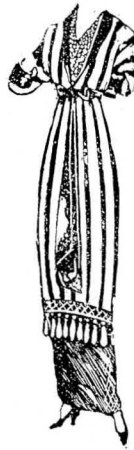
110. Portada n.º 9
Dibujo Manuel Reyes.
14 de septiembre, 1913.

112. Portada n.º 113
Dibujo Manuel Reyes.
20 de enero, 1916.





113. Caricatura de Alonso Quesada
Dibujo Manuel Reyes.
Nº 9, pág. 1.



114. Vestido femenino
Nº 60, pág. 7.



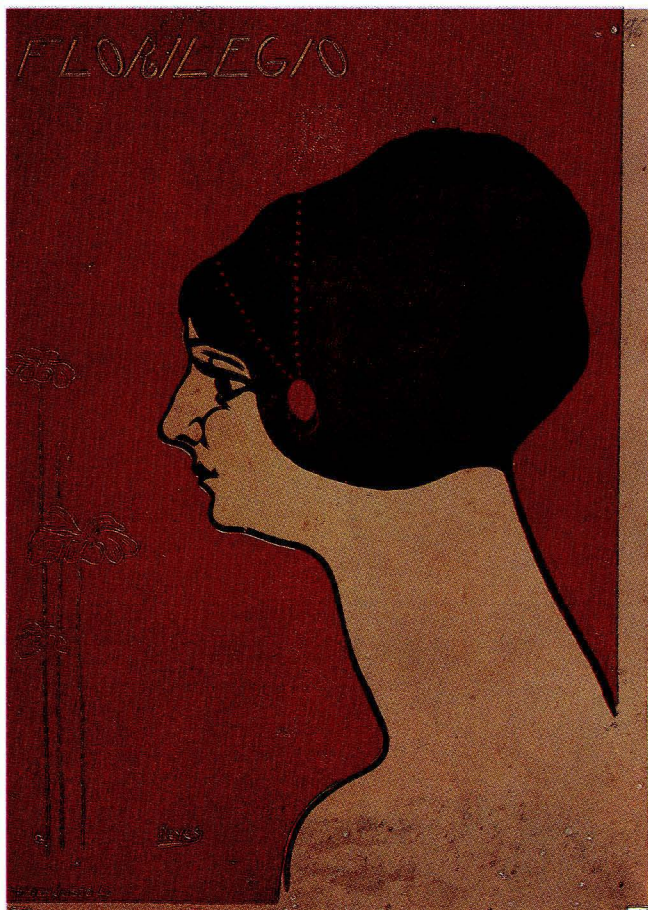
115. Vestido femenino
Nº 9, pág. 7.



116. Caricatura de Carmen de Burgos
Dibujo Manuel Reyes.
Nº 14, pág. 1.



117. Pareja bailando
Dibujo Manuel Reyes.
Nº 95.



118. Portada n° 95
Dibujo Manuel Reyes.
29 de agosto, 1915.



119. Portada n° 69
Firmada D.H.
15 de enero, 1915.

120. La ciudad en ruinas
Saulo Torón.
Dibujo Manuel Reyes.
Nº 95, pág. 12.



La ciudad en ruinas

*Callejas desiertas, muros derruidos,
jardines sin flores de la Primavera,
fuentes agotadas, templos destruidos,
estragos que el tiempo labra en su carrera...*

*Todo rodeado de un vago misterio,
todo bajo un frío manto de tristeza...
La ciudad parece como un cementerio
donde yace inerte la Naturaleza.*


*Nada ha resistido la lenta batalla
del tiempo, que todo rinde y avasalla,
templos, dioses, glorias, amores, fortuna...*

*¡Sólo el Arte sigue reinando altanero,
como un impávido y ávido guerrero,
sobre los escombros bañados de luna!*

Sáulo Torón

Dibujo de Reyes

121. El Jardín de las Hépérides
Dibujo y poema de Manuel Reyes.
Nº 95, pág. 8.



El Jardín de las Hépérides

*Cuida un Dragón a las manzanas de oro
que en el Jardín Hépérides ostenta;
mientras, Atlante, de Hércules alienta
el ansia de adquirir tan gran tesoro...*

*Hoy no es la fuerza; la Poesía sustenta
la nueva lid, en fraternal Taoro.
¡Poetas! asistid formando coro
a la noble contienda que se intenta!!!*

*¡Bardos! ¡Id al asalto del Jardín;
acudid desde el último confín
llevando por escudo el corazón...*

*Que en las fértiles faldas del gigante
Teide, que sobre el mar se alza arrogante,
os espera el Jardín; ¡más no el Dragón!..*

M. Reyes

CASTAGLIA

1917

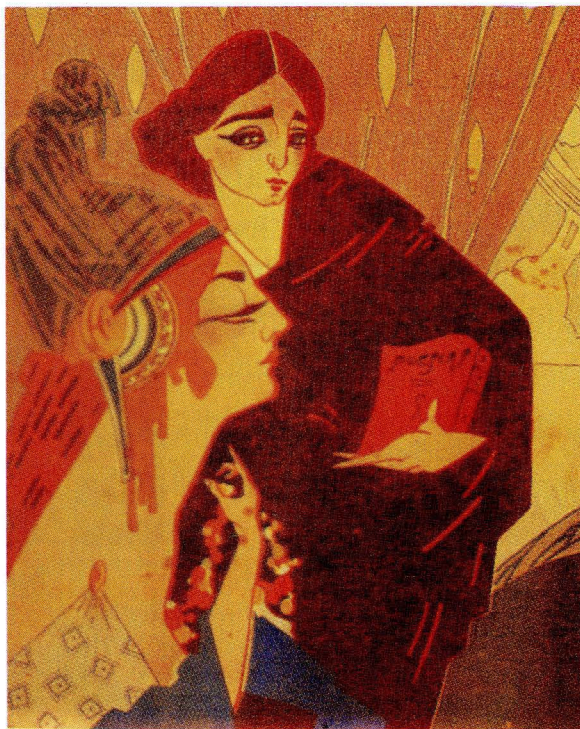
Director: L. Rodríguez Figueroa.

21,5 × 31

Hemeroteca Museo Canario.



122. Caricatura de Benito Pérez Galdós.
Dibujo Manuel Reyes.
Nº 4. 29 de enero, 1917.



123. Portada nº 2
Dibujo Manuel Reyes.
14 de enero, 1917.



124. Dibujo de Juan Davó
Nº 6. 14 de febrero, 1917.



125. Dibujo Manuel Reyes
Nº 13. 10 de abril, 1917.

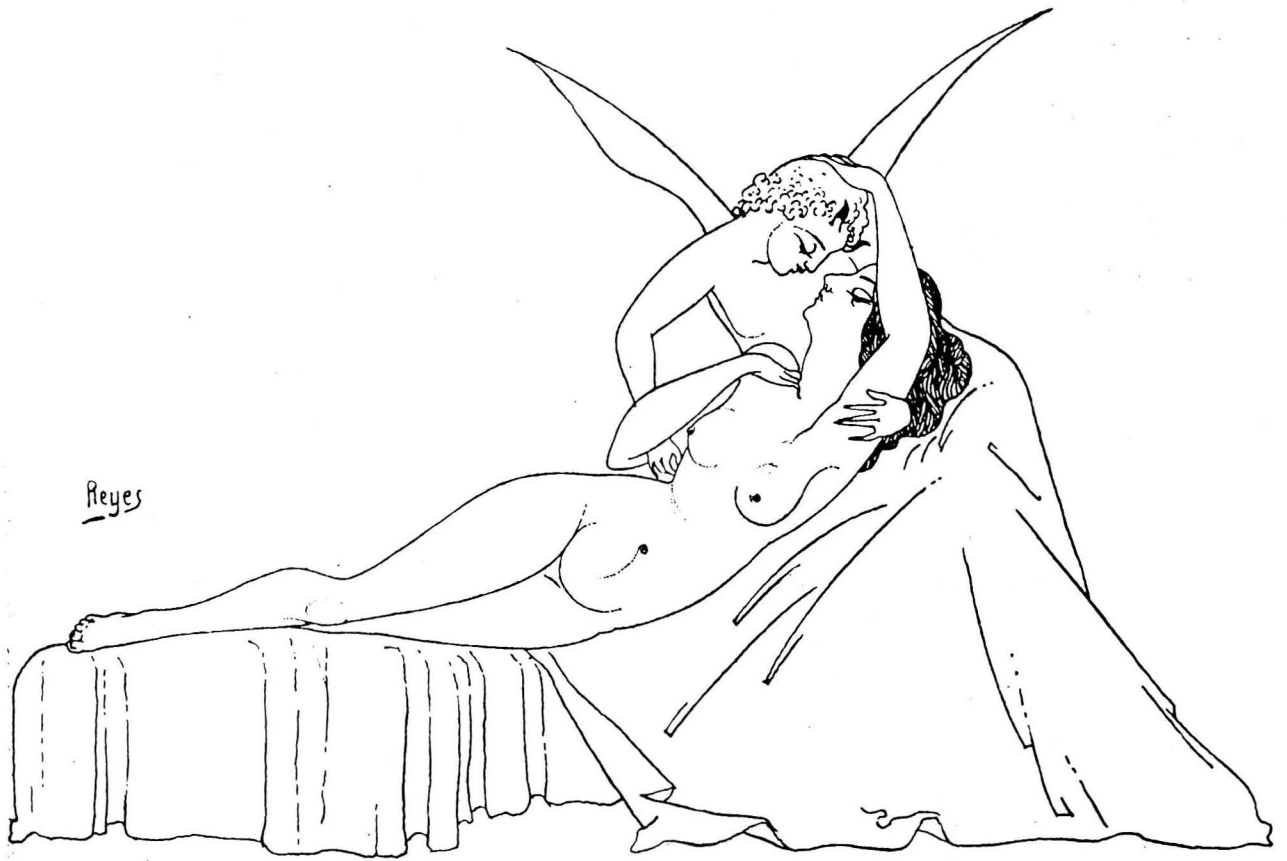
126. Caricatura de Néstor
Dibujo Manuel Reyes.
Nº 12. 31 de marzo, 1917.

Caricatura, por Reyes



127. Anuncio sueros S.A.T.
Nº 7. 22 de febrero, 1917.





128. Dibujo Manuel Reyes
Para el artículo El amor y el vicio.
Nº 12. 31 de marzo, 1917

M U S I C A

Fondo documental del Museo Canario



129. Portada Trouba D'Amour
Diseño: Sousa.
José Hernández Sánchez.
Edición Iberia Musical. Barcelona.

The Head of the Baptist

(La cabeza del Bautista)
Vals-macabro

José Hernández Sánchez

Introducción
Andante maestoso

PIANO *fff* *p poco più mosso rit. pp* *fff*

tempo 1^o *loco*
p poco più mosso *pp*

Tempo I. *fff* *fff*

loco
fff accel. *fff* *p poco più mosso*

Tempo I. *pp* *fff*

Propiedad del autor.

Copyright by J. Hernández, 1917. H. 3

Tous droits réservés et de reproduction réservés sous tous pays.

130. Partitura de La Cabeza del Bautista
José Hernández Sánchez.



131. Portada de La Cabeza del Bautista
Diseño: Sousa.
José Hernández Sánchez.

CHULAPA
Couplet - Schotisch

JOSÉ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ

Tempo di Schotisch

PIANO

Propiedad del autor. Reservados todos los derechos. No se permite la explotación económica ni la transformación de esta obra. Queda permitida la impresión en su totalidad.

132. Partitura de La Chulapa
José Hernández Sánchez.

Couplet
Schotisch

JOSÉ HERNÁNDEZ
SÁNCHEZ

Precio 2 Ptas.

Chulapa

Iberia Musical

133. Portada La Chulapa
Diseño: Sousa.
José Hernández Sánchez.
Edición Iberia Musical. Barcelona.

134. Portada de Banderillas de Fuego
Diseño: Sousa.
José Hernández Sánchez.
Impreso en Barcelon.

Banderillas de Fuego

PASO DOBLE
PARA PIANO

Precio 2 Ptas.

José Hernández Sánchez



135. Portada de Serenata Canaria
Diseño: Manuel Reyes.
José García de la Torre.
Berliner Musikalien Drckerel.

Waltz in G major, Op. 10, No. 3 - Liszt

Matilde

Tango Argentino

Por...

Original de
Simón Padilla

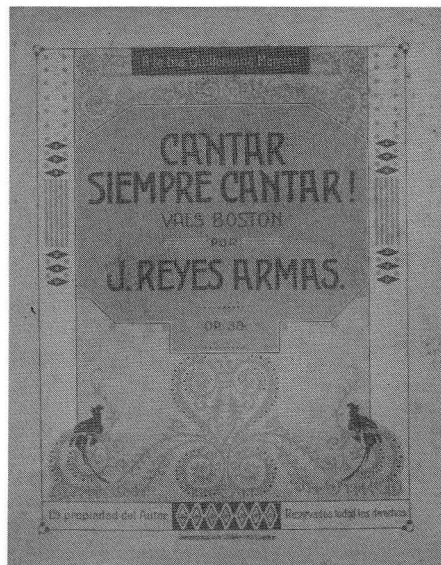
Las Palmas, Enero 1918.

136. Portada de Matilde (tango)
Pedro Raventós.
Dedicada a Simón Padilla.
1918



137. Página triste a la Muerte de Rubén Darío
Publicada en Castalia.

138. Portada de Cantar siempre cantar
José Armas Reyes.
Impreso C.G. Röder. Leipzig.





139. Portada de Recuerdos de Tafira
 Diseño: P. Vogt.
 José García de la Torre

Recuerdos de Tafira
 Vals

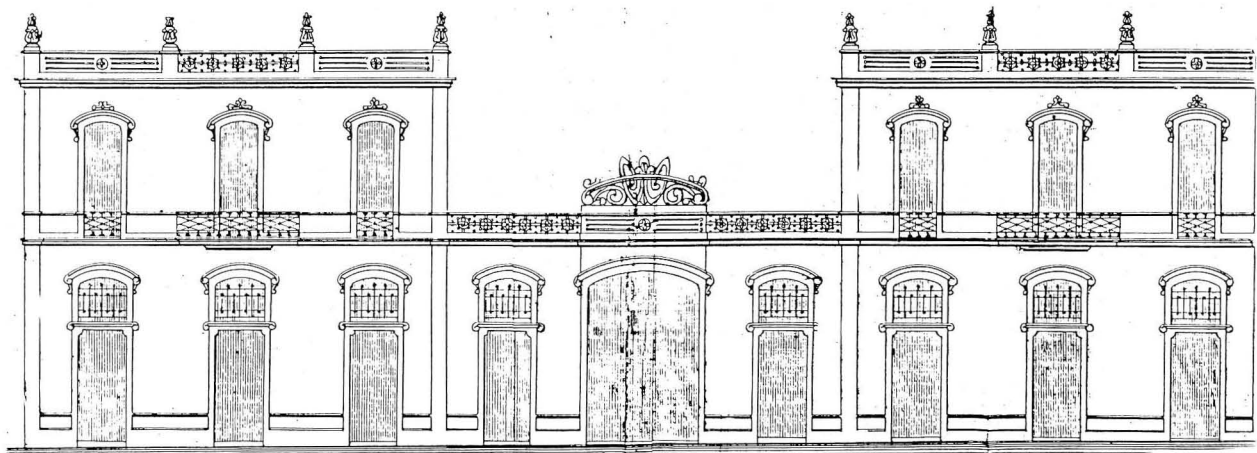
Allegro

Jose Garcia de la Torre

Tempo di Vals

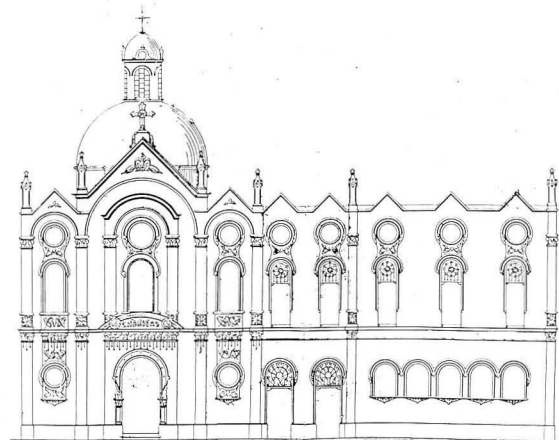
140 .Partitura de Recuerdos de Tafira
 José García de la Torre.

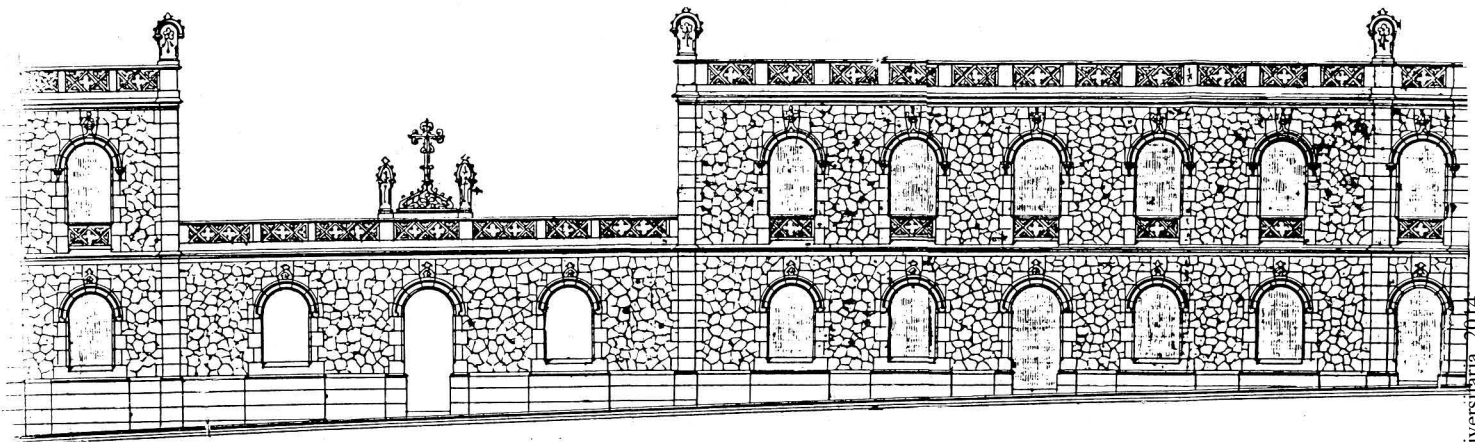
CATALOGO DE OBRAS ARQUITECTONICAS
DE CARACTER MODERNISTA



141. Almacenes en el Puerto de la Luz.
 Laureano Arroyo.
 1909
 Archivo Histórico Provincial.

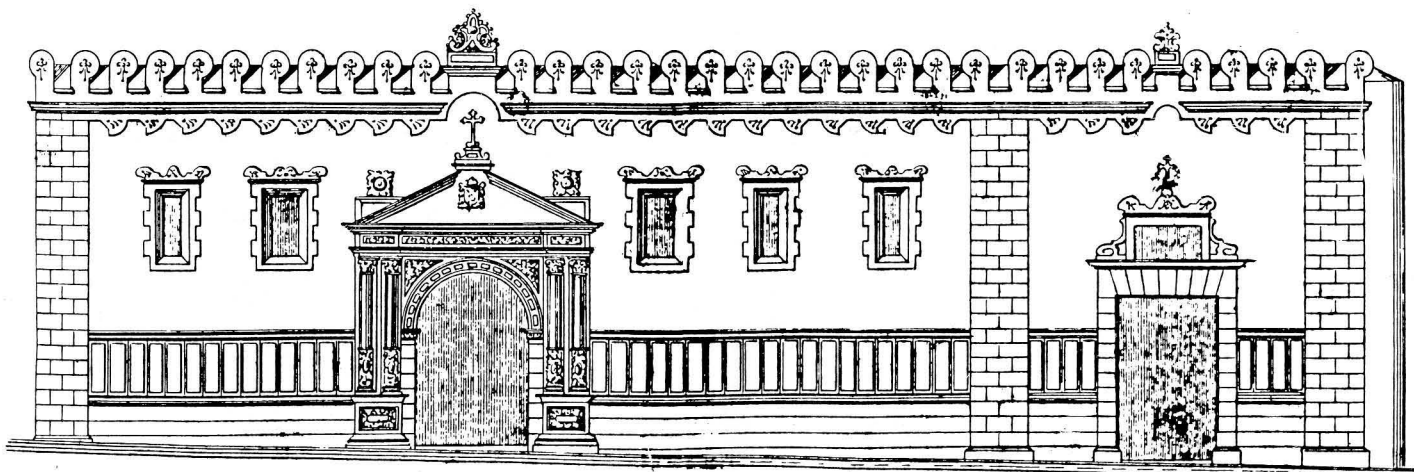
142. Iglesia de los Desamparados.
 Laureano Arroyo.
 1905
 Archivo Histórico Provincial.

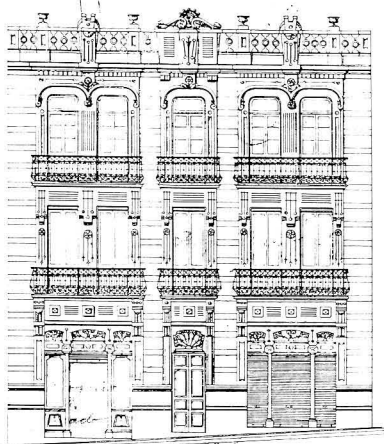




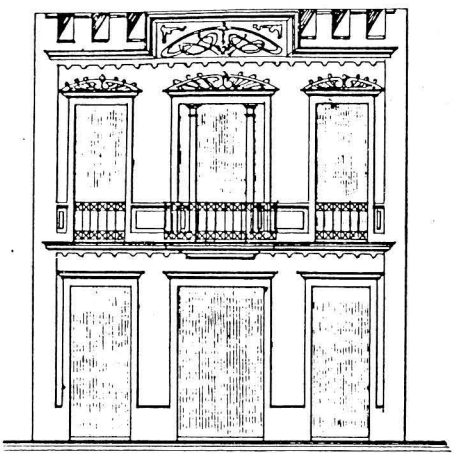
143. Hospital de San Lázaro.
 Laureano Arroyo.
 1910
 Archivo Histórico Provincial.

144. Arreglos en la Iglesia de San Francisco.
 Laureano Arroyo.
 1901
 Archivo Histórico Provincial.

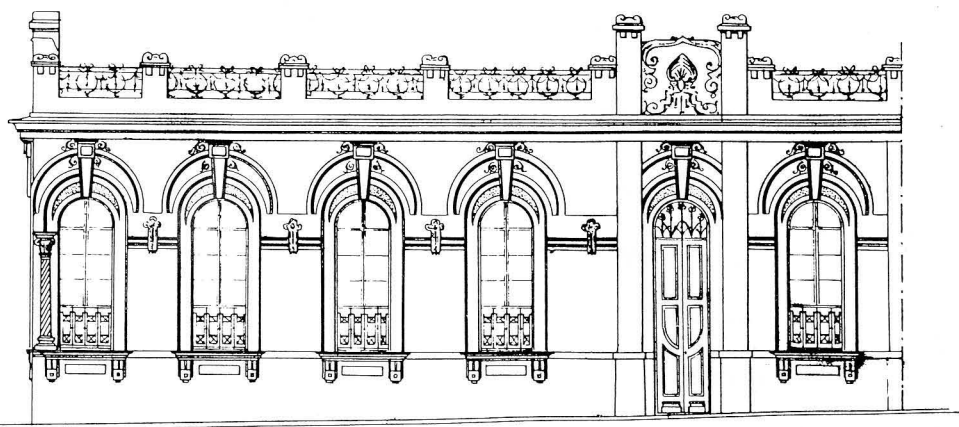




145. Edificio en Mesa de León.
Fernando Navarro.
1915
Archivo Histórico Provincial.



146. Casa en Viera y Clavijo.
Laureano Arroyo.
1903
Archivo Histórico Provincial.



147. Casa en Juan E. Doreste.
Pelayo López
1916
Archivo Histórico Provincial.

beneficio de la navegación y comercio exterior británicos, pero Canarias —a su vez— percibió el “pinchazo”, la punción modernizadora que la involucraría lentamente, en principio, con ritmo más acelerado, después, en el circuito de intereses internacional.

El Puerto de Refugio en La Luz ofrecía, ya entrado el siglo XX, un panorama de avance tecnológico que vino de mano extranjera, británica. El material flotante del puerto que se describe acto seguido —casi todo importado desde el Reino Unido— transmite la dualidad en vías de configuración, entre el núcleo urbano Puerto-Las Palmas y el resto de la Isla:

“Este material flotante se compone de 16 remolcadores con un conjunto de 2.800 HP. de potencia; 14 falúas, de las cuales algunas se emplean en su turno en el servicio público; 10 aljibes con capacidad para 22.810 toneladas de carga; 1 pontón con capacidad para 6.500 toneladas de carbón; 2 grúas flotantes con cuchara automática para carbón; 5 gabarras “Islas” con calderas y plumas para la manipulación de cargas, y 2 gabarras provistas de potentes plumas bombas y todo el más perfecto material de salvamento y contra incendios”.

En cambio, el interior de la Isla, en los pueblos y aldeas de la costa y medianías, continuaba bastante sumergido en la tónica rural acusada que conservó hasta 1950, aproximadamente. En suma, la isla como laboratorio de trasplantes y membrana porosa, al tiempo que reducto de anacronismo: es ésta ecuación final que se desprende de la empirie histórica canaria.

Ahora bien, no sería justo concluir el tema de los ingleses en el Puerto de La Luz sin hacer alusión al efecto difusor de su presencia en otros puntos geográficos de la Isla; en concreto en Las Palmas y en los Arenales que se extendían desde la Portada de Triana hasta las Alcaravaneras.

Si la presencia británica en la Luz-Port supuso, de una parte, la vinculación comercial de Gran Canaria al mercado internacional y el espoleamiento de la burguesía comercial (los Bosch y Sintés, los Curbelo, los Orives, etc.), la pene tración inglesa en el terreno turístico, de otra, alteró parcialmente la urbanización de la ciudad y aportó al sedimento local una capa de extranjería, producto de decenios de convivencia anglo-canaria.

La construcción de hoteles ingleses en Gran Canaria se inició con todos aquellos que se fabricaron a lo largo de la naciente courbanización entre el Puerto y Las Palmas.

151. Casa en Reyes Católicos, 24.
Foto: Andrés Solana.



152. Casa en Malteses, 19.
Foto: Andrés Solana.



153. Edificio en Domingo J. Navarro, 52.
Foto: Andrés Solana.



154. Casa en Perojo, 29.
Foto: Andrés Solana.



155. Edificio en Triana, 90.
Foto: Andrés Solana.



156. Casa en Perojo, 26.
Foto: Andrés Solana.



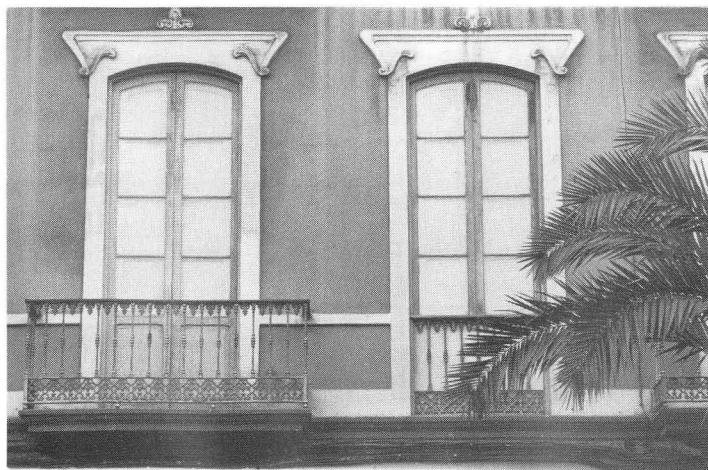
157. Casa en Perojo, 22.
Foto: Andrés Solana.



158. Edificio en Travieso, 11.
Foto: Andrés Solana.

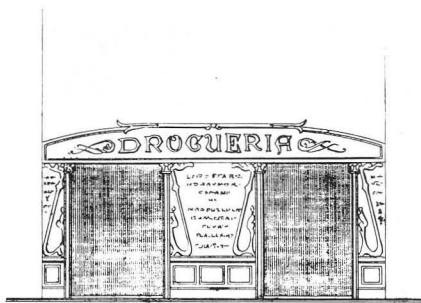


159. Edificio en Primero de Mayo, 72.
Foto: Andrés Solana.

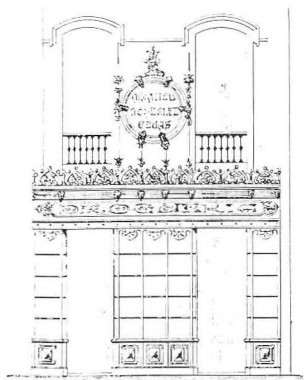




160. Escaparate en Plaza de San Bernardo, 1.
Laureano Arroyo.
1905
Archivo Histórico Provincial.

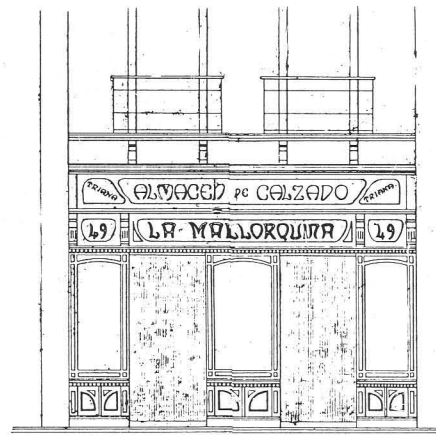


161. Escaparate en Triana, 58.
Laureano Arroyo.
1903
Archivo Histórico Provincial.



162. Escaparate en Triana, 53.
Laureano Arroyo.
1906
Archivo Histórico Provincial.

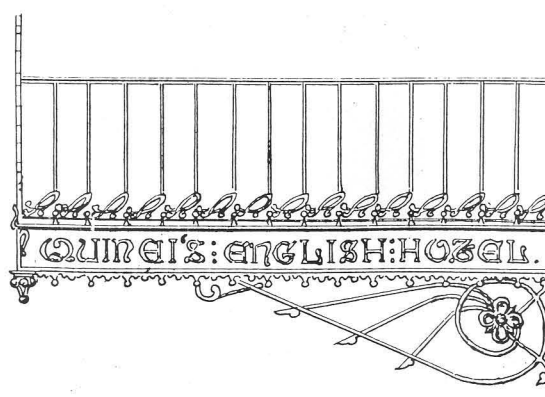
163. Escaparate en Triana, 49.
 Fernando Navarro.
 1910
 Archivo Histórico Provincial.

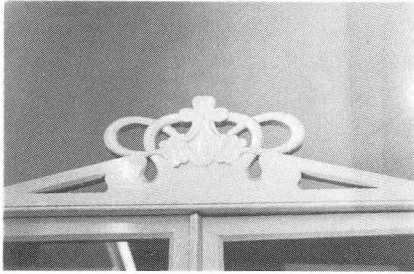


164. Escaparate en Triana, 51.
 Fernando Navarro.
 1905
 Archivo Histórico Provincial.

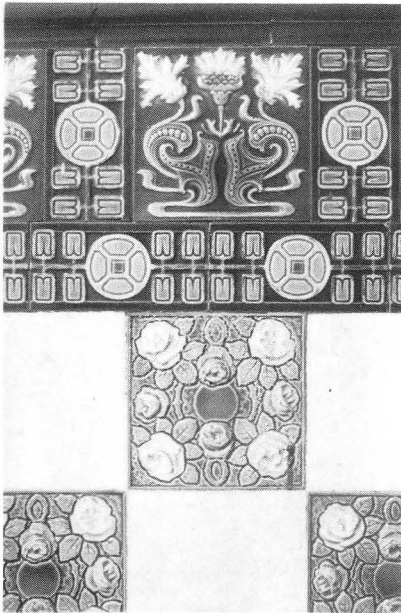


165. Marquesina del Hotel Quiney.
 Laureano Arroyo.
 1909
 Archivo Histórico Provincial.





166. Detalle de estantería en el Kiosco La Estrella.
Pérez Galdós, 26.
Foto: Andrés Solana.



167. Alicatado en el hall de la casa
Viera y Clavijo, 44.
Foto: Andrés Solana.



168. Estanterías de la panadería Cuyás.
Viera y Clavijo.
Foto: Andrés Solana.



169. Zaguán de la casa
Buenos Aires, 27.
Foto: Andrés Solana.

170. Puerta de establecimiento comercial
Cano, 25.
Foto: Andrés Solana.

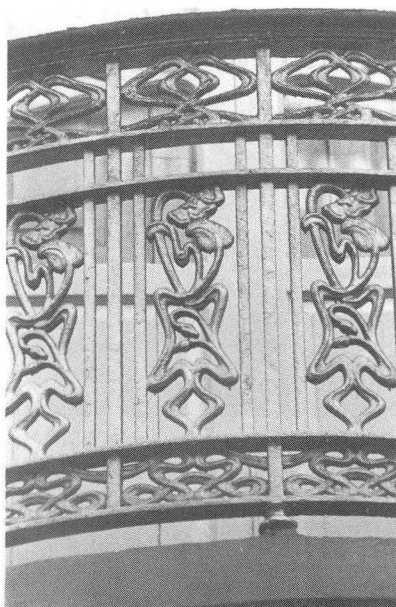
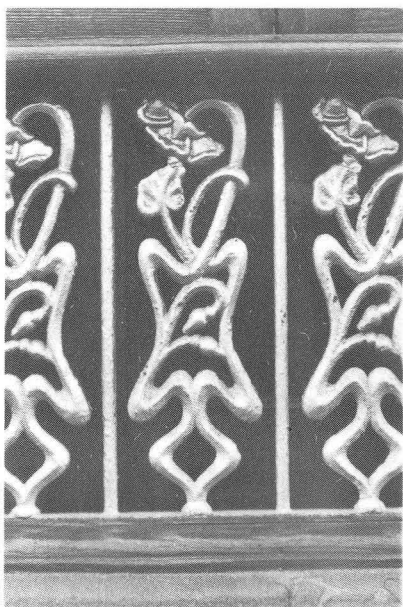
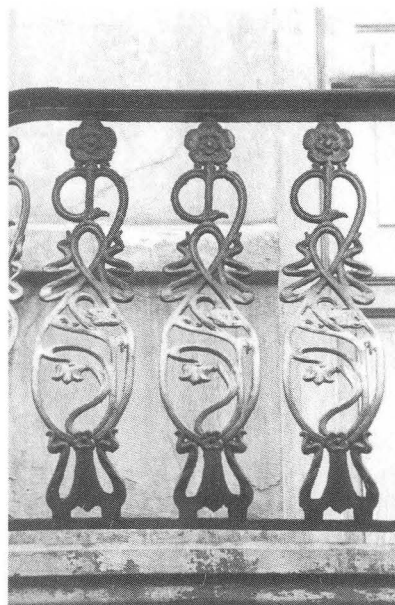


171. Estanterías de Farmacia
Triana, 67.
Foto: Andrés Solana.





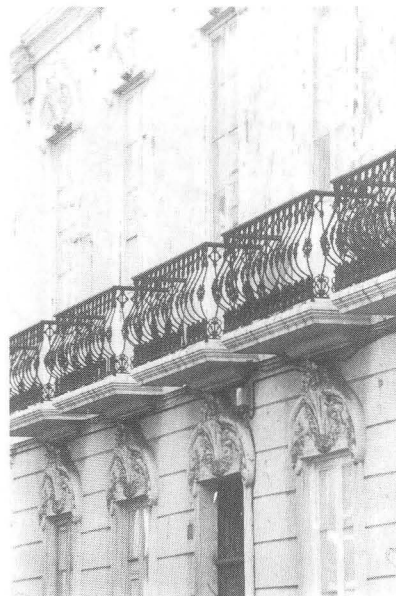
172. Modelo de balaustre de fundición.
Foto: Andrés Solana.



173, 174, 175 y 176. Otros modelos de balaustre en fundición.
Fotos: Andrés Solana.

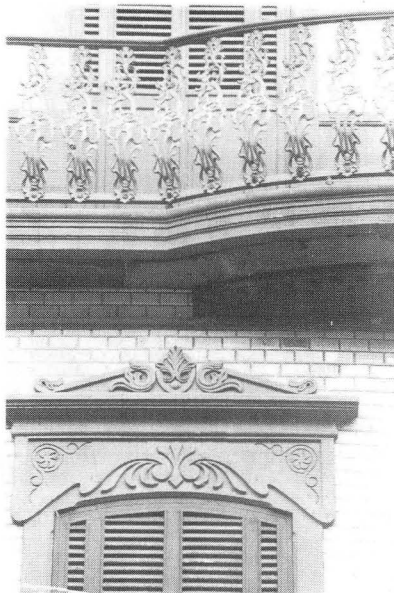


177. Edificio en Domingo J. Navarro, 48.
Foto: Andrés Solana.

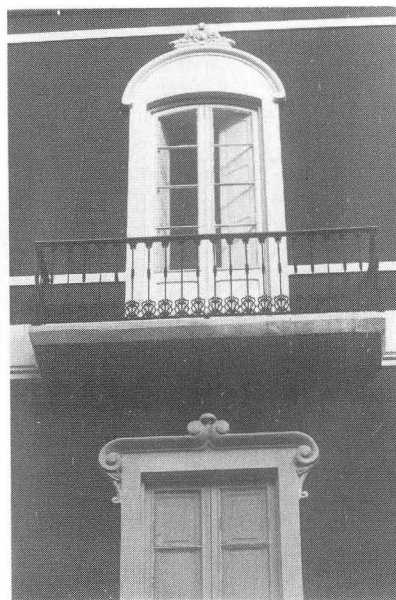


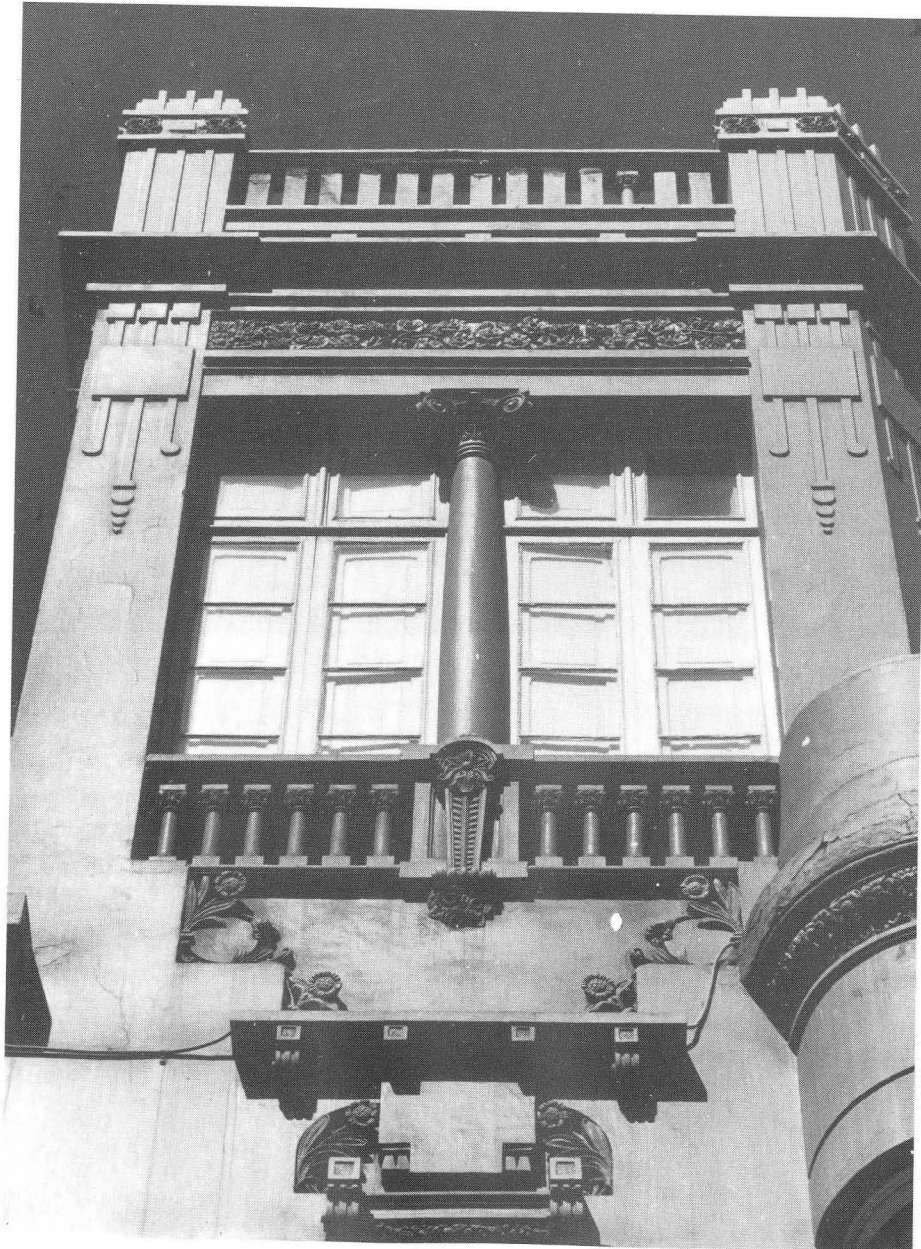
179. Edificio en Perojo, 32.
Foto: Andrés Solana.

178. Edificio en Cebrián, 39.
Foto: Andrés Solana.



180. Edificio en Triana, 114.
Foto: Andrés Solana.





181. Detalle de la torre en casa
Cano, 29.
Pelayo López.
1916
Foto: Andrés Solana.



182. Dibujo a lápiz y color.
Cano, 29.
Pelayo López.
Realizado por: Francisca Sentis.



183. Casa en Malteses, 20.
Pelayo López.
1916
Foto: Andrés Solana.



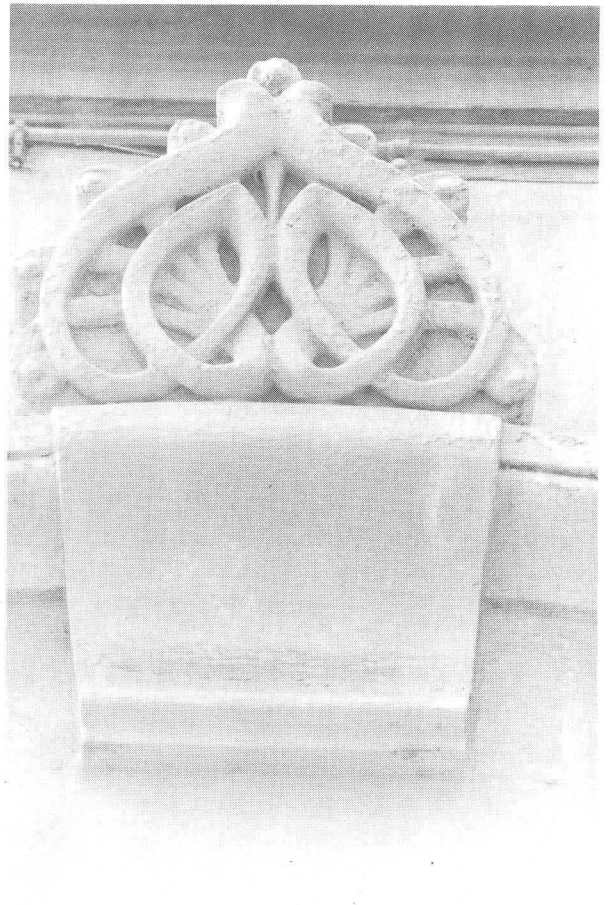
184. Detalle dintel de la ventana de planta baja.
Travieso, 24.
Fernando Navarro.
Foto: Andrés Solana.



185. Dibujo a lápiz y color.
Travieso, 24.
Fernando Navarro.
Realizado por: Ernesto Tuleda.



186. Detalle de mirador.
Buenos Aires, 24 - 26.
Foto: Andrés Solana.



187. Palmeta modernista en la clave
de los dinteles. Triana, 94.
Foto: Andrés Solana.



. Gran Canaria.
Acuarela.
25 x 33,5
Néstor.
1930
Patronato Museo Néstor.
Foto: Andrés Solana.

Hoy 1 de Mayo de 1923.

Queridísimos:

Ha llegado el momento culminante. Ya el amigo es alcalde — Pepe Mesa— y la ciudad ha entrado en un curso honorable. Toda la gente está satisfecha y pone su ayuda con una sinceridad que no habíamos sospechado. Pepe Mesa leyó la carta, la ha esperado, y me llama para reiterarme sus deseos absolutos de que seáis vosotros los dueños de ese plan. El Ayuntamiento es nuestro y el proyecto es que se dé al alcalde una amplia facultad para que él decida solo, por su propia cuenta. Así, el plano será de quien él quiera y él quiere a vosotros por encima de todo. Le he puesto también toda mi amistad cerca de sus deseos.

Viendo la pregunta, me dice: La solución intermedia, es la preferible, esto es, una gran presentación y técnica. De la antigua ciudad hay plano, de la nueva, en parte. Pero claro, el plano general está en vuestra memoria.

Se harán ordenanzas regulando las construcciones, el segundo caso que expones en el otro párrafo. Y queremos saber, después de estas dos indicaciones, pues lo demás será por vuestra propia cuenta, cuanto tiempo tardaríais en acabar el plan y el *importe global* del trabajo. Aplicar la tarifa me parece mal. Creemos que para vosotros y para todos es mejor el tanto total. Tanto tiempo, tanto importe más o menos. Por otra parte, creemos también que debe empezarse y terminarse aquí el proyecto. Relee mi anterior y adjunta a ella, estas dos observaciones que son respuestas a las tuyas.

Desde luego, en precio una respuesta. Pepe Mesa quiere llevar el asunto al Ayuntamiento, y nada se sabrá quienes han de hacerlo hasta que no esté concedida la facultad de obrar por la cuenta del alcalde. Precederá pues una inmediata información, para que él pueda presentar el proyecto con una base aproximada. Cuando empecéis el trabajo, será ya por encargo expreso. Decidme pues el (...) y en la forma en que pensáis cobrarlo.

¿Creo que entendéis?

Con gran reserva hablé a tu madre y le expuse el asunto y creo que les escribiré.

Por mi parte pienso que es para vosotros una buena ocasión económica, parte de que nadie saldrá ganando más que la ciudad.

Repito que la cosa es urgente Mesa tiene un desmedido interés por el proyecto y por vosotros. Ahora, al darte su nombre, el caso adquiere, como comprenderéis, mayor garantía. No es necesario recordarte su integridad y su carácter serio y firme en todas las cosas, más del prestigio que el Ayuntamiento adquiere con su presencia.

Contestadme pronto. Poned entusiasmo en la cosa que todos ganaremos al fin, vosotros y la ciudad.

Un abrazo de vuestro.

ALONSO QUESADA

(Documento 204 de la Tesis Doctoral de Pedro Almeida).

Querido Miguel: Esta carta será también para Néstor en cuanto al interés crematístico que ella lleva y la conveniencia mutua que para los dos encierra, que no en cuanto al recuerdo sentimental, pues yo, para Néstor, no debo existir hace mucho tiempo. No por eso mengua mi devoción por su arte y mi cuidado por su amistad.- Hecho este prólogo, vamos a la historia.

Se trata de una cosa altamente seria que puede ser para vosotros de una gran trascendencia económica. Quiero deciros antes, que no es una proposición ialeña, ni una cosa a concurso negociable. Es toda ella gestión personalísima cerca de vosotros, encargo noble de una persona que no es Carlos Navarro y que tiene por vosotros una admiración verdadera, que yo he procurado atizar cada día con mi palabra y mi cariño a vosotros. Estoy unido a esa persona por creencia firme en su labor y por gratitud, y confío, decididamente, en sus proyectos. Vosotros tenéis que ayudarle en la absoluta seguridad de que esa persona grave y capaz de hacer dignamente lo que promete. Ahora bien, de esta carta, de la respuesta que Vdes. den, habrá que guardar impenetrable reserva, hasta que yo avise. La menor indicación por vuestra parte, aun a vuestra misma familia, podría hacer fracasar todos los planes. De manera que habeis de ~~aprovechar~~ jurar solemnemente el silencio y contestar con detalles a lo que voy a deciros.

El próximo ayuntamiento trata de renovar la ciudad, especialmente los barrios aun a medio urbanizar y desea trazar un plano completo de urbanización, comprendiendo la Islleta, Canteras, Santa Catalina, Arenales, Paseo de Chil, calles no terminadas del ensanche, como es la de Alfonso XIII prolongación de la del General Bravo y otras de las que van de Naciente a Poniente.

Habrà que señalar plazas, jardines, lugares para escuelas, barridas de obreros y hasta campos de sport. En suma se quiere una ciudad alegre, agradable y atrayente, compaginando lo necesario y útil con lo estético.

En la parte vieja cuyo carácter hará que respetar se intenta proyectar el abovedamiento del Guiniguada o por lo menos un nuevo puente en lugar del de Piedra y estudiar la posibilidad de paseos laterales hasta internarse en el hermoso valle de Guiniguada, donde llaman "Los barrancos".

Se desea no solo las líneas generales a que someter nuestra ciudad en su desarrollo, sino llegar hasta el detalle, donde sea menester, señalando las normas a que debe ajustarse la edificación de aquellos lugares en que así deba exigirse por el buen gusto.

Es preciso, pues, un proyecto acabado de todo esto; saber cuanto tiempo invertiriais vosotros en él y cuanto dinero llevariais.

Os vuelvo a repetir que es cosa seria y que yo medio en ella- creo que a mas de la persona del encargo garantizable por todos los aspectos está mi acendrado interés por vosotros y lo que mi amistad pondria para ayudaros. Néstor y tu, sabeis que no hace flata confirmar mi vieja adhesión.

Vosotros os penetrais del asunto, lo estudiais y me contestais vuestra disposición. El trabajo, de plan, según la base escrita, será desde luego a libre concepción, absolutamente libre.

Necesito el valor del proyecto, las condiciones en que lo hariais, y una vez estudiada vuestra proposición, solo seria cosa de aguardar unos meses, pero en silencio- en silencio verdad-- Si la cosa conviene y yo creo que si, os garantizo con mi palabra y en nombre de la persona que os dare después, el feliz resultado.

Yo creo sinceramente que esto es de gran conveniencia para vosotros y no digo de la ciudad porque ya se supone, al poner vosotros la mano en ella.

Contéstame en cuanto esté hecho el estudio y de antemano piensen que no es un pedir precios por pedir y tantear. La cuestión esta desde luego planeada a base de vuestra inteligencia y vuestro arte.

Silencio. Silencio, sobre todo. Un abrazo de vuestro

J. Alonso

La verpueta que venga certificado
a mi casa Lopez Bata M

He nacido en el mar hace cien años; la gente no sabe de mí sino veinticinco años, tan solo. Todavía seguiré viviendo trescientos años más. Yo llegaré al luminoso y soberano día, en que los boticarios no existan; en que la historia desaparezca y en que estos gorilas adinerados tiren del carro de los poetas, hacia el infinito. Estoy ya acerando la punta de mi látigo para azotarles el lomo en el vértigo del viaje, cuando me toque partir.

Mi vida es un vagón de tercera, pero á poco que imagine es una cámara papal. Yo debí de tener doscientos mudos y mil esclavos. Sólo tengo una estrella en la diestra y en mi corazón, para los inútiles, una inmensa ternura.

En mí infancia quise ser general o arzobispo; en mi adolescencia, letrado; hoy me contento con ganarme el pan que como, y aprovechar el sol del verano y las noches de luna. ¡Está bien que malgastemos las horas frente al mar en estas blandísimas noches selénicas! Pero después de una paciente lectura del diario provinciano y un vasito de bicarbonato de sosa.

No tengo sino cien amores; lo demás me importa poco o nada me importa. Como Jorge Byron, que odió ferozmente toda su vida a aquel famoso curandero que no logró enderezarle el pie, así también tengo yo otro odio eterno que acabará conmigo o acaso quedará petrificado en el cielo para tormento de mi enemigo, como el ojo de Dios sobre Cain. Tengo cien amores y un odio. ¡La balanza de mi corazón es una balanza divina!

No me irrita ya nada; no creo en otro desdén que no sea el mío; tracé mi ruta un día español y n me desviaré jamás de ese sendero. Tengo un Dios: Carducci; la mano recia del gigante italiano fundió mi pensamiento y todo mi valor, toda mi fuerza la protege su sombra luminosa.

*“No, non son morto. Dietro me cadavere,
lasciar la prima vita...”*

Vivo irremediamente en una lejana población de provincia que tiene un casino lleno de andróginos y de pisaverdes, de quienes me río, con mi más ordinaria risa, todos los días. Porque tengo tres risas; la suprema sonrisa para la muerte; la risa infantil de las cosas alegres de los buenos, y una carcajada de bodeguero, *ad hoc*, para la turba.

Viviré, trescientos años, *para mí*; mis versos vivirán todo este tiempo conmigo, os lo aseguro; para los demás, no sé, no me ha preocupado nunca mi *vida corta*. Sólo está mi pensamiento en la *larga vida*.

Llegará, esto si lo sé, un momento de desaparición. Mi alma, entonces, se ampliará totalmente y en un raro pegaso, como Antonio, marcharé un día al Imposible.

¡Ah, maravilloso padre Darío, tu también rogarás á tus dioses por mí!

Y basta.

ALONSO QUESADA

Dijimos cuanto era marcadisimo el empeño de callar la glorificación de nuestro artista, habiendo sido la *Providencia* en todo acto elegante y culto que se ha celebrado aquí. Yo, que ni un momento dejé de acompañarle en su estudio, sé que muchas veces interrumpio su trabajo días enteros para corresponder a las instancias de sociedades y amigos que le ocupaban siempre. Néstor, Néstor, a todas horas.

— ¡Hombre, si le dijéramos a Nestór!..

Y Néstor hubo noches que no durmió dirigiendo arreglo de salones y dibujando proyectos para fiestas que fueron exquisitos merced al Arte soberano del pintor. Si hasta hubo novio, que se permitió pedirle proyecto de decoración para su hogar futuro. Y el, complaciente, bondadoso, a toda cosa atendía siempre. Esto es verdad.

Cuanto detalle de Arte decorativo verdadero vemos por ahí, es porque en ellos puso su mano. Y ahí está ese Café de Madrid con aspecto de café *civilizado*, y ese establecimiento del Sr. Navarro tan atractivo y original, que demuestra también en su dueño un gusto artístico y una liberalidad poco común en estos mercaderes que tienen sus tiendas oscuras y feas, a las que suele uno entrar por la necesidad irremediable de comprar una corbata.

Y todas estas cosas son para bien general y par satisfacción de todos. Y así podemos darnos un poco de pisto europeo.

Este artista que melificó la acritud decorativa de estos lugares y que concibió y ejecutó proyectos y fiestas que tuvieron eco fuera de nosotros, que con tanta bondad a todos ayudó para que todos recibieran el elogio y el pláceme, debió tener en Las Palmas un gran público incondicional y admirador que no le regateara, el elogio y el entusiasmo que después de todo se puede dar sin firmas de garantía y sin tantos por cientos. Y no es así, fatalmente. Y acaso sea por su misma complacencia. *El que se hace miel las moscas se lo comen*. Este es otro refrán cierto, (observo que me ha dado por los refranes). Y para triunfar, señores, en un pueblo cocinero, politiquero, donde todo el que se pone un frac, aunque sea prestado, se cree con derecho a hablar de Arte, es preciso un látigo formidable con un acero en la punta.

Y es que la gente aquí no se resigna con su mediocridad, y la única privanza la tienen esos rentistas apaletados con cabezas llenas de soberbia y roña, avaros judíos y prestamistas que no poseen otro sentimiento que el del dinero y que son capaces de vender a sus padres o a sus hijos por menos de treinta monedas. Aquí la la consideración y el respeto es para ellos. Y al final de su jornada que no es modelo de honradez, les colocan, como arreos de lujo, un *don* o un *distinguido*; salvoconducto para que puedan perfumar con sus pies los salones de bailes.

Y estos señores dirigen y ordenan y autorizan, y por incultura de los demás transitan por las aceras.

¡Pintoresco país, donde solo se persigue la peseta por todo los medios y el sentimiento y el amor, son su lujo insostenible! Todo el ambiente espiritual de este pueblo está en esos domingos grises, cuando el desfile de los burgueses que llevan su traje dominguero menos sucio que el ordinario, y van ufanisimos, llenos de vanidad, con esa vanidad bullanguera de caballo enjaezados a la andaluza.

¿Y como es posible que en un ambiente tan mercantil haya nacido y vivido un artista de la refinada espiritualidad de Néstor? Y ese así. Y el artista que fue generoso y bueno para su tierra, triunfa en el Centro de la intelectualidad española y en su país le discute el elogio y le callan el éxito porque no conciben esa superioridad que no es de monterilla ni de leguleyo. Esta sociedad es de lo más divertido, en cuanto a criterio... Ahora, con motivo del homenaje a Galdós, acerca de su acta de diputado por *Las Palmas* le oí decir a un sensato— “¡Pero si D. Benito, no ha escrito nada sobre esto, si no ha sacado a esto en sus obras...”. Y que iba a escribir? ¿Y a quien iba a sacar? ¿A ellos? Pues para *sacarlos* a ellos que es lo único que se puede *sacar* de aquí, más valía dedicarse a pedrero que a escritor.

Yo creo que es humana y hasta necesaria esta lucha de envías. En todo el mundo existe, lo sé; pero, desarrollada en un tan estupendo grado como aquí, no. En otro sitio el artista envidia al artista y le combate y zahiere cobardemente. Pero, a cierta gente, solo le es dado admirar y vivir contento con su oficio si este le da el pan que come y el vino que bebe. Y estos señores aludidos, que no saben ni remotamente como se la compone el resto del mundo, se creen autorizados a decir: *me gusta o no me gusta*. ¡Como! Si no saben lo que es gusto y sólo distingue su paladar la *matalauva* del pimiento!.

Pienso y creo que todo semejante, por humilde y negado que sea, debe ser respetado y no preterido nunca, porque en su sesera no quepa Ibsen o a su alma no llegue Galdós; pero, cuando ese individuo, convencido de su impotencia, quiera negar la aptitud del prójimo porque él no la tuvo, el látigo para su soberbia nos parece una pluma de ave, por lo leve.

Y estoy cantando en un desierto; no hay duda. No hay corazones limpios, sanos que tengan el valor de quitar y elevar homenajes. Aquí se indican los casos y después... se alzan los hombros y se sonríe. ahí, está el homenaje a D. Diego Mesa, por cuyo colegio hemos pasado todos y donde todos aprendimos, y no ha habido todavía un movimiento generoso y popular de adhesión al anciano, que esta vez se habrá convencido de que debió romper muchas cabezas duras antes de que se hicieran bachilleres.

Y ahora, después de estas hurañas divagaciones de las cuales no puedo prescindir por que estoy en el secreto de toda cosa isleña, vamos a concretar que el artículo se hace largo, y no conviene ato-

sigar a nuestro semejante. Bastante hará con no irritarse ante este cúmulo de verdades amargas.

A Néstor, la Junta del Casino, según tengo entendido, le encargó un proyecto de decoración para el salón de baile. Néstor estuvo un mes trabajando. Acabó un plano tan hermoso como para un palacio. El, abandonando sus trabajos de París, prometió dirigir todo el decorado, si se le encargaba el arreglo del salón. Personas competentes aseguraron la economía del precio, el trabajo sería ejecutado en condiciones ventajosísimas para el casino. Y sobre todo no era cosa de hacer aspavientos cuando se pagó aquel techo mazapanesco del Sr. Méndez.

Creímos que tratándose de Néstor todo el mundo tuviera interés en que él hiciera el trabajo, porque era justo así máxime cuando Néstor le ha prestado en otras ocasiones servicios al Casino. Pensamos además, que el Casino, que se titula centro artístico, científico y de cultura, estaba en la obligación de ayudar al artista, que no es rico y que empieza su carrera tan triunfalmente. Era cosa que a la sociedad enorgullecía también.

Pero, ahora resulta que se abre un concurso. ¿Un concurso? — diremos. Pensar que haya alguien aquí, y aún fuera de aquí (y no se dé nadie por mortificado ni aludido) capaz de hacer una decoración semejante, es una quimera. Néstor, por sus condiciones y por su cultura, es el único. El concurso, para nosotros, ha sido una desorientación. Y como no queremos adelantar acontecimientos callaremos todos los comentarios que surgen de nuestros labios, porque el chisme ya está en circulación y se murmuran amaños y privanzas.

Yo no puedo hacerme eco de estas cosas, porque al frente del Casino están personas conscientes, capaces de diferenciar y distinguir. Solo me permito hacer la leve indicación, con el mayor respeto, de que a la presentación de un plano como el de Néstor, huelgan todas las disputas y todos los concursos.

Esperemos, pues unos días.

GIL ARRIBATO

(*EL TRIBUNO. Sábado 28 de Febrero de 1914.*)

«CIVILIZACION ESPONTANEA» • SE INAUGURA UN SALON DE BAILE CON ESPLENDOR INUSITADO • SIMEOCINTO PEREZ BLOQUEA UNA FORTUNA • BOLILLOS LUCE UN CHALECO AZUL ELECTRICO • LAS JOVENES PLATANOFILAS SE ENAMORAN DE BOLILLOS • EL DIOS BACO SE DA UN VIAJE MUY OPORTUNO • CATASTROFE FINAL • LA TRAGICA CABEZA DE CAMEJO.

Los platanófilos habían acordado civilizarse como cualquier otro pueblo europeo; para eso tenía su club náutico y sus balandros y sus socios con gorritas, y además su prensa, la prensa platanófila, que era un dechado de delicadeza y sagacidad. Y lo primero que se les ocurrió fue inaugurar en el Casino Científico y Literario de las islas, que era una pequeña Soborna para uso del patriotismo local, un salón de baile con todos los adelantos modernos, como las casas de baños. Con esta idea estaban todos conformes y cada uno recordaba para sí la gloria de haber sido el iniciador, pero discrepaban en la forma de llevarlo a la práctica. Discutieron mucho quién sería el artista director, porque en Platanópolis abundaban los buenos artistas. Unos opinaban que Pérez, otros que López y los demás que González. Estuvieron un año deliberando y al fin se les ocurrió la luminosa idea de un concurso. El jurado lo formaría la Junta directiva del casino, ilustres próceres de esos que cuando se morían eran llevados a hombros por los medianeros de sus fincas, y a quienes sus paisanos llamaban servilmente *Señor don Mengano*, *Señor don Fulano*, *Señor don Zutano*. Estos próceres, grandes eruditos en gallos ingleses, tenían una gran intuición artística, a pesar de que se quedaban dormidos en los conciertos, y sabían distinguir a las personas *de gusto* de la localidad: —“Fulanito tiene mucho gusto” — era su frase, y si alguna vez se les ocurría mudar una maceta del patio y no sabían dónde ponerla, mandaban un recado a casa de Fulanito, y si Fulanito estaba comiendo esperaban en el casino a que terminara de comer Fulanito para que la colocara. Fulanito, con esto, adquiría gran reputación, y cuando llegaba por casualidad al teatro alguna tiple de ópera a cantar el “Vals de las sombras” todas las miradas del público se dirigían al rostro de Fulanito, que era una especie de termómetro musical, que registraba con muecas los grados de los gorgoritos de la diva, para enterarse si aquello estaba bien.

El concurso se anunció en la prensa y se presentaron muchos proyectos. Pero entonces Cemento mandó a buscar a los miembros de la junta y se encerró con ellos en su despacho durante dos horas. Al día siguiente se declaró desierto el concurso.

Sin embargo, el salón se construyó. Lo construyó Pringo, uno de los más distinguidos artistas. Cemento se había comprometido con el Ministro y el Obispo de Sión y hubo que encargarlo a Pringo, que era el recomendado de estos señores. Pringo solía arreglar las

mesas de los ambigús cuando le daba bailes a los marinos de alguna fragata extranjera; y la cintas de las coronas fúnebres a sus amistades. Era uno de los hombres *de gusto*. Allí, en Platanópolis, estaban diciendo siempre: —“Yo no entiendo de esto; esto que lo haga Fulano que entiende” —. Y llegaba Fulano y sembraba de rosetas de trapo el camino central de una mesa, y llenaba de escudos y festones cuanto se le ponía por delante; era tal la afición que había a los escudos en la ciudad que desde las alfombras del Corpus hasta los pudines los hacían en forma de escudos.

Pues bien, Pringo dirigió el salón. En Platanópolis este salón era el acontecimiento más grande del siglo. Entonces había guerra europea; se rompían la cabeza allá en Francia y en Rusia los ciudadanos y todo el mundo estaba conmovido, aterrado. Pero los platanófilos bastante tenían con las peleas de gallos. Además, el salón sería la vida futura de la ciudad, y la bolsa de contratación de los matrimonios.

El casino estaba situado frente a la Alameda principal donde se levantaba el busto del señor Esdrujulea, un poeta de la localidad, muy bruto por cierto, y al que llamaban el divino en sus crónicas todos los periodistejas locales que ni siquiera lo habían leído.

Tenía terrazas el casino, donde se husmeaba todo y se chismeaba de una perfecta manera platanófila, calumniando con risa de breca en los labios a todo el mundo que pasara por enfrente. Era como si dijéramos el pesebre de los socios distinguidos, puesto que allí se alimentaban sus espíritus y se estiraban sus pies sobre las barandas. Cacajadas ordinarias de esas de trastienda llenaban el lugar a toda hora; y como en casa no tenían butacas, que treinta duros de sueldos no daban para tanto, se aprovechaban de las de las terrazas por dos pesetas al mes y así le daban gustito al cuerpo, y se juntaban unos con otros para disertar largamente sobre el deshonor o el vicio o la virtud del prójimo. —Cuando había elección de junta directiva y ésta deseaba conservar el gobierno (pues allí le tenían mucha afición a los cargos) el casino *subía* como las mareas; el número de socios aumentaba de un modo alarmante. Los partidarios de una junta recolectaban horteras y los de otra delineantes o empleados y les pagaban la cuota de entrada, unos cuantos duros, con la condición del voto respectivo. Los platanófilos, en espera de gangas siempre, votaban por cualquiera, que era lo mismo, y se colaban

en la sociedad regocijados de poderse codear con tanta persona *distinguida*.

Este casino, al que pertenecían todos los chimpacés locales, tenía una historia heroica; lo fundaron los abuelos de los actuales socios para el cultivo de las letras, las ciencias y las artes, y no se podía cometer en él lo que allí se llamaba una incorrección, a pesar de tener ruleta y monte. En cuanto un socio, de casualidad moral, le estropeaba el rostro a otro sinvergüenza, se reunía la junta para despedir a aquel que perturbaba el orden. ¡Perturbaba el orden del chisme y del deslenguamiento!

El casino era rico gracias a la ruleta; y tenía todos sus departamentos muy adornados por los artistas locales —el cochero de la esquina y el bodeguero de enfrente—. Los salones eran hasta cierto punto confortables y ventilados y para subir al salón del desplume había un ascensor eléctrico que al inaugurarse produjo la natural sorpresa entre los socios que lo llamaban el ferrocarril. Los criados, para que los socios pudieran distinguirse de ellos, tenían sus uniformes, y los moterilla figurones, asombrados de poder comprar una caja de cigarrillos sin levantarse de la butaca, tenían grandes voces de mando que resonaban en los salones como las de cualquier general en pleno avance.

Pero lo principal de este casino era el salón que se iba a inaugurar. El salón era para aquella gente lo que pudo ser para Colón el nuevo mundo. Las pobres almas mustiadas en las sombrías tiendas de géneros de lana y de ultramarinos; aquellos espíritus oprimidos por la crueldad del tendero, que era generalmente un paquidermo, cuando se hallaban libres en las terrazas tamblaban de emoción y de entusiasmo soñado en el famoso salón de baile, que sería para ellos mañana como una reivindicación social, como un celeste premio, el ¡viva la república! de los zapateros contenido tanto tiempo dentro de los pechos esclavos.

Espléndido salón. Podríamos evocar algunos de los más famosos salones del orbe como término comparativo. Versailles, por ejemplo. Podríamos atrevernos sin pecar de exagerados para concebir la fiesta que se preparaba, sobre Bizancio, Venecia, Florencia, Aranjuez... No estaría mal tener un recuerdo sentimental para César Borgia o Richelieu, o para Madame Pompadour o para María Luisa y Godoy. ¡Si ellos hubieran podido pescar un saloncito así! Cemento decía:

—¡Qué lástima de salón, que lástima que no puedan bailar en él los Reyes Católicos o Luis Felipe!

Cemento no tenía otras relaciones históricas que las de estos señores.

Inaugurábase el salón y hasta en los más apartados barrios había ordenado el Regidor que se pusieran en las ventanas colgaduras, aunque fueran colchas... Los caballos de las tartanas, que siempre desempeñaban en Platanópolis lucido papel —en oposiciones a la Escuela de Comercio o al Gobierno local— ostentaban plumachos de colores en sus cabezas y unas capas largas sobre el lomo, *A lo Federico*, como decía campanudamente uno de los croupies de la ruleta que había sido periodista político antes.

Las tiendas se cerraron aquel día, aunque dejaron entornadas las puertas de las trastiendas para despachar copitas de ron, y las bandas de música recorrieron la población tocando himnos fervientes.

Los jóvenes de la localidad, desde las doce del día empezaron a lucir sus fracs y sus chalecos que estrenaban este día jubiloso y despampanante. —El baile era de rigurosa etiqueta: o frac o uniforme. Muchos que no tenían fracs los alquilaban en los hoteles y los que no pudieron hallarlo y no tenían cargos oficiales para ostentar uniforme hubieron de vestirse de municipales. La cuestión era ir bien vestido.

La noche de la inauguración Platanópolis hubiera sido Venecia en los gloriosos tiempos de César Borgia, si el barranco que dividía la ciudad hubiese tenido agua para hacerse la ilusión del canal. Tal era el instante. ¡Oh grandioso espectáculo!

A las nueve en punto se abrió el salón, que no se había dejado ver antes para el efecto completo. El público rompió en una salva de aplausos y los autores, que estaban escondidos detrás de una cortina, salieron a dar las gracias. Rumores de aprobación y un ¡aah! prolongado y tembloroso.

— ¡Qué bonito!

— ¡Qué original!

— No habrá muchos salones como éste.

Un exportador de bananas, que había estado en Londres y que por cierto estrenaba el frac que él llamaba la casaquilla, exclamó:

— ¡Un juse de Inglaterra no es más grande ¡caray! Aquí caben hasta treinta o treinta mil huacales.

— ¡Bravo, bravo!

Y la orquesta, después que el público se refociló contemplando el decorado, preludió un vals; un vals meloso y conocido: el inenarrable vals de las olas. Las parejas entonces se entregaron a la voluptuosidad del vals, emocionadas; las niñas estrenaban sus trajecitos de casa del moro y las mamás se abanicaban con sendos pericones...

Mientras las parejas se entregan a las delicias del baile, venga el lector con nosotros a contemplar el decorado. Hay un techo pintado al óleo: representa un cielo lleno de angelotes. Terpsícore —eso decía la Junta— con una lira en la mano y Melpómene con un tirso, y envuelto en nubes vaporosas el dios Baco, con una copa de champagne en la diestra. En un extremo del techo una fuente, que según pudimos averiguar por Cerillita, era nada menos que la fuente Castalia. Y aquí y allá ninfas y sátiros en tan honestas posturas que más bien parecían adolescentes de primera comunión. También había una diosa rubia que mostraba sus desnudos pies y un juanete en el izquierdo.

En las paredes hasta veinte panneaux en marcos Renacimiento y Luis XV con marcado estilo, muy variados, porque los platanófilos dicen que en la variedad consiste el gusto. —Uno de los panneaux es una reproducción exacta de una de las salas de la ruleta del gran casino de Monte Carlo. Los demás son paisajes y marinas... Uno, el mar, y al fondo un trasatlántico: de Comillas que es más moral que otro cualquiera. Otro Playas, rocas abruptas y un velero. Otro un campo de trigo. Otro una copia del cuadro "La conversión de San Francisco de Borja". Otro, de las ruinas de Palmira. Y en el testero mayor, en un marco de oro y rosa, presidiendo aquella juerga de cuadros, una reproducción de la Concepción de Bartolomé Esteban Murillo.

Sobre las puertas, angelotes de yeso que parecían sacados de la inclusa, encima de unos escudos que no podían faltar, claro. Y en el balconete de la música, una colgadura de bandera española con otro escudo también. Los portieres, modernos y elegantes, de dril con festones de lanilla roja, y los muebles Luis XVIII con tapiz azul añil. El piso de cemento y los ventanales del gran balcón, gótico florido...

Sin embargo, esta descripción es pálida descripción. Era un salón maravilloso, una de esas cosas de las que se dice siempre: “¡Hay que verla!”. Las clases sociales de Platanópolis estaban tan orgullosas del salón como uno de esos señores que tienen un perro raro y que se desfilen en cuanto oyen su nombre en elogio de can.

Para Cemento el salón fue un éxito; con este triunfo artístico ganaría sin duda las próximas elecciones municipales...

Todo Platanópolis baila; todo Platanópolis come desafortadamente en el ambigü; come y bebe champagne de aquel que tiene en la copa el inefable Baco del techo. —A este baile han venido comisiones de los pueblos del interior compuestas de lo más distinguidos peones camineros y de los sacristanes y curas. Vino el Corregidor de la provincia, el Regidor, y como era por la fiesta de la Trinidad, vino Mambrú también. Los rostros de los concurrentes estaban llenos de luz de regocijo. Los horterilas se *descañonaron* en las barberías para resultar menos cretona que los domingos, y todo el mundo recibía felicitaciones y enhorabuenas porque en Platanópolis se daban enhorabuenas hasta por el estreno de un chaleco o la adquisición de un destino de treinta durejos.

Pero Cemento era el más felicitado. A él le debe el artista el importe de aquel fabuloso decorado, al él le deben los destinos todos los bailarines y los novios y las niñas y los ruleteros la tolerancia, y todos van a dar con Cemento:

— ¡Qué admirable salón! A usted se le debe.

Y Cemento, embriagado de loas, llega a creer al fin que el salón está pintado por él mismo, lo que no tendría nada de particular, porque si él no lo pintó merecía haberlo pintado... Estaba contento, feliz, feliz la única vez de su vida, porque su oficio de político le daba muchos disgustos y le costaba no pocos sacrificios.

Y se iba, después de recibir los plácemes, al balcón central donde habían improvisado una cocina internacional. En el salón cercano a este balcón estaba el ambigü o “bufete” como el propio Cemento lo llamaba; allí se iban hartando por turno los socios servidos por los pinches, que aparecían, con sus correspondientes mandiles y gorros, cada vez que un socio protestaba de no encontrar sitio. Entonces, con las manos mojadas, le cogían por el brazo y le decían:

— Don Fulano, no se vaya. Entodavía queda. Aguántese a que se levante aquél que ya ha comío dos tandas...

El socio esperaba y después de hartarse salía diciendo:

— He comido como un animal. ¿Cuántos sangüis cree usted que sampé? Cuarenta y uno. Están de primera. El pan un poquillo duro, pero no importa... Mire, siéntese por allí... ¿sabe? y pruebe de aquello que está en la bandeja azul.

— ¿Y qué es?

— ¡Yo qué sé, caray! Lo que le digo es que se lame uno los dedos de gusto. Parece gallina o carnero; yo no lo he probado nunca pero es de primera.

Cemento, como hombre práctico, se metía en la cocina para inspeccionar, según decía, pero en realidad era para probarlo todo primero. Para algo era él el jefe político.

Simeón estaba encantado de la vida, como se decía en su ciudad natal. Todas las niñas querían bailar con él y él se entregaba en una dulce indecisión como un chico abandonado en una pastelería. Su frac, cortado por Trompeta de Madrid y no pagado aún, destacábase entre la turba de fraques camareriles.

— ¿Y usted Simeoncito, habrá dejado alguna cosa por allá? A mí me lo dijeron.

— Pues la han engañado. Los estudios no me daban tiempo para pensar en eso.

— ¡Vaya! Pues yo lo sé de muy buena tinta.

Y la niña, que era la hija del señor Camejo, movía el pescuezo como uno de esos bibelots de cabeza postiza.

— Pues yo no sé para qué lo niega usted.

— De veras. Pues si fuera verdad para qué habría de negarlo...

— Y hasta me dijeron más. Me dijeron que era de muy buena familia.

— Pues no. Pues no hay nada.

— Usted lo quiere negar.

— De veras que no lo niego. Es que en este país alegan mucho.

— No sé por qué lo oculta. Una cosa que todo el mundo lo sabe...

— ¿Quién se lo dijo usted?

— A mí me lo dijo una persona que se lo escribieron de Madrid. Dice que es muy mona y que está usted enamorado de ella.

— Pues si lo escribieron sería por gusto.

— Entonces ¿para quién era el chal que estaba comprando esta tarde en casa de los indios?

En un grupo de señoritas, a un extremo del salón, se observaba todos los movimientos que hacía esta pareja.

— ¡Mírala, mírala! Mira Emérita que enralada está.

— ¡Qué estará diciendo!

— ¡Chiquilla más repugnante! Como tiene dinero siempre está escogiendo entre todos los que vienen de Madrid.

— Niña, a ése no lo pesca, que tiene una novia.

— Pues hija; es un buen muchacho.

— Fíjate, fíjate; no se calla.

— Niña, no se dónde saca tanta cosa qué decir. Siempre ha sido muy zafada...

— Mal criada es lo que ha sido.

— Mira, mira, ése que vino con Simeón.

— ¡Qué feo es, hija!

— Dice que es un talento de América.

— Yo vi unos versos que le hizo a la hermana de Simeón. Hija, qué versos; A mí me prometió unos.

— ¿Tú lo conoces?

— Sí, sí; allí lo vi hoy.

— Pues alóngate, alóngate para que te vea a ver si viene.

Y la joven se estiraba en la silla fijando sus miradas insistentes en el señor Hipócrates H. de Bolillos, que la reconoció y que lentamente, con balanceo de criollo, se dirigía al grupo ostentando un atrayente chaleco azul eléctrico como el manto de la virgen del panneau. El chaleco había tenido un éxito enorme entre los jóvenes de la localidad. En el propio baile le habían hecho pedidos a los comisionistas de chalecos, que también estaban en la fiesta.

— ¡Qué hermoso vergéee! ¿Qué dicen los ricos tipos?

— ¿Usted no baila?

— Yo no bailo sino cotilloones... Allí en Venezuela siempre dirijo los cotilloones.

— ¿Dicen que van a darle una velada?

— Estos señores que me amojonan con sus osequios... Yo no valgo nada, pero se han caprichado en que algo. Me van a hacer una demostración. Dicen que hablará un orador florido. Yo estoy muy placido. No sé si merezco...

— Usted lo merece todo... Usted es poeta. Y aquí Platanópolis gustan mucho los poetas... Como aquí no hay ninguno...

— ¿No hay poeta en este vergel? Es una paradoja. ¿Aquí que todo es poesía desde las orillas del mar hasta los lindos tipos de las mujeres?

— Sí, hay poetas, pero son muy malos.

— No puede sée. Si yo viviese aquí sería el mejor poeta del planeta... Y perdonen vos la cacofonía. Este baile merece un rondel. Un fondel como los de Banville. ¿Conocen ustedes a Banville?

— Banvil ¿a quién llaman así? —dijo una joven—. Es muy gracioso. ¡Qué nombre más gracioso!

— ¿Qué es nombre?

— Nombre es un nombre de burla.

— Ah... ¡que júbilo tienen aquí! Muy ordenado... nombre. Nosotros decimos postizo. Pero es muy personá eso de nombre.

— Aquí tienen mucha gracia para los nombres. ¿Sabe usted cómo le dicen a su amigo Simeón?

— ¿Le dicen algo?

— Sí, señor; le dicen *Serruda*.

— Ay, serruda! Pero eso es una pavada, pues Simeón tiene mucho talento. ¿Y qué es serruda?

— Serruda es un pescado, y a él se lo dicen porque a toda la familia se lo han venido diciendo.

— Pues aunque tiene gracia es inconsiderado. Simeón es un tipo de gran horizonte. El ganará mucha plata.

— Oiga señor Bolillos ¿dicen que Simeón tiene novia en Madrid.

— ¿Novia? No creo. El me ha dicho que no nupciaré sino a una paisana.

— Pues a mí me han dicho que tiene una novia muy guapa.

— Especies, amiguita... especies que corren... vos no lo crea. El no se ha franqueado conmigo. Habrán sido amoríos de cuadra o de esquina como dicen vos.

— Oiga. Ahora va a defender un pleito. De un hombre que mató a otro hablando de la guerra.

— Eso me ha noticiado. Aquí hay mucho amor propio, como en Venezuela. Por cualquier cosa matan. Son unos hombres derechos... derechos mi amiguita.

Y el señor Hipócrates H. de Bolillos diserta sobre la dignidad personal de los venezolanos. Habla de Castro y se remonta hasta Simón Bolívar pasando por Napoleón IV. El americano era hombre de gran cultura. Un pozo de ciencia, como repetían a coro en las terrazas, los gallistas, los empleados del Cabildo, y los abogados de Platanópolis. Las muchachas le escuchaban embelesadas, y aunque Bolillos es tan feo como la estatua de Esdrujulea, el pie de Cemento, y el ascensor del Casino, sus sonoras frases y su ático ingenio lo transforman en el Apolo de Belvedere.

— ¡Qué encanto de hombre! ¡Es muy simpático! —dicen las niñas.

— ¿Será un partido? —Repiten las mamás.

Y los papás añaden:

— ¡Este hombre puede llegar a ser un Pérez Zúñiga!

En los pasillos, en las terrazas, no se hacía otra cosa que comentar el probable debut de Simeón. Los jóvenes de la localidad se habían dividido en dos bandos. Unos admiraban la suerte del joven letrado que debutaría con una ruidosa causa, y otros más murmuradores y envidiosos achacaban el *suceso* a manejos políticos de don Sabas, electorero mayor de la casa donde estaba empleado. Porque don Sabas era una especie de capataz de elecciones; recolectaba la cosecha de votos entre los peones de la casa y despedía o ingresaba empleados según el resultado de las elecciones. El llamaba a este manejo consecuencia política y Cemento y todo el consejo administrativo de la conciencia pública, tenían en él una gran confianza. Por eso, cuando pidió para su niño *un pleito*, se revolvió toda la población y se preparó todo tan convenientemente, que Simeón contaba de antemano con el triunfo. Pero con un triunfo definitivo. El jurado sería llamado a capítulo, y la prensa, incluso la de oposición y la republicana, soltarían el incienso como en los grandes días de Pontifical. Los republicanos, los republicanos —como los llamaba con cierta sorna Cemento— también bombardearían, porque si no peligraba el destino que le habían dado al padre del director del periódico, órgano de los ideales redentores. En Platanópolis había también ideales redentores, como había ruletas y tabernas.

El baile estaba en su apogeo. Todo el mundo se divertía. Pero las que más se gozaban el espectáculo eran las mamás desde sus silla. Ellas meneaban sus pericones desafortadamente porque hacía un calor horrible y los trajes que llevaban eran de esos cerrados hasta arriba. Las mamás no se descotaban allí porque estaba muy mal visto y eran llamadas sin piedad "escachadas" por las otras, las que conservaban a punta de espada la tradición. Las niñas podían ir un poco descubiertas, pero las madres cerradas hasta el cogote, con el

clásico traje de seda *bueno*, que se transforma en cada baile con arreglo a una moda intermedia, pues el traje había de servir para dos usos: para algún baile y para recorrer las estaciones el jueves santo.

— Ay hija, está muy bien, muy bien, el baile. Está muy bonito el salón.

— Y las muchachas qué elegantes, su hija está muy bien vestida.

— Pues todo se le hizo ella, niña: es de lo más comechosa que usted se puede imaginar. ¿Usted ve la blusa? Pues aquella blusa fue de cuando yo era soltera; la desbarató, el dio tres vueltas y con unos adornillos de casa de don Tomás la arregló y resulta muy bien. ¿Usted ve la falda? Pues fue un retazo que compramos y que teníamos guardado del baratillo de Mrapey... ¿Usted se acuerda? Sí, niña; el catalán aquél... Teníamos guardada la tela lo menos hacía tres años. Tantas veces mi marido me decía que forrara con ella el sofá de al alcoba, que se le estaba raliando la tela, y yo nunca quise; y ya usted ve; cuando uno menos lo piensa... Yo, hija, todo lo guardo. Los zapatos de aldeana que llevó Mariquita al baile la otra noche me los puse yo cuando vino la *Macedonia* y ni mariados estaban.

— Pues la tela es muy de moda.

— Es ésa de capricho que está muy de moda ahora.

— Pues las muchachas están muy bien todas, todas...

— ¿Y cómo anda de criadas ahora?

— No me diga nada. Ahora tenemos una de la Vega, que lo único que sabe hacer es lavar los pisos.

— ¿Y le lava los pisos? Porque en casa todas se resisten. Hija, qué puerkas son.

— Y tiestos, niña. Nosotros teníamos una que nos pedía permiso todos los domingos para ir a la Alameda, y después para quedarse en casa de su hermana, y nos enteramos que donde iba era al Risco, a los bailes de taifa.

— Quite señora. Aquí el servicio está muy mal. Juanita, la de Ordóñez, ha tenido que dejar l'ama cría pa dentro. Y luego un gasto señora, un dineral; desde que saben hacer unas almóndigas ya están pidiendo cinco duros. Y después tiene una que estar todo el santo día metida en la cocina, por que en cuantito una se descuida dejan pegar las cosas.

— Pues hija, yo o las niñas tenemos que estar siempre allí metidas. Como a Juan tenemos que hacerle unas lasquitas por las noches, tenemos que estar encima, porque si no las dejan achicharrar.

— ¡Ay, qué dura está la carne ahora!

— La que llevaron a casa hoy eran suelas.

— Pues hija, las criadas me traen relajada. Ahora tenemos al asistente de mi hijo dedicado a la cocina. Y hace lo mismo que una mujer. Tenemos una chiquilla para los mandaos de las tiendas, alguna carretilla que se le ofrezca a una.

— Y las carretillas han subido.

— ¿Las carretillas nada más? ¿Y las agujas? ¿Y el hamburgo? Yo le he dicho a mi marido que si siguen así las cosas, voy a tener que hacerle los calzoncillos de pañuelos de la cabeza, de esos de

criada de casa. Yo no me voy a volver loca. El estómago me trae enferma; ayer me tomé un purgante y no mi hizo nada, y es del ajetreo que me traigo pa arriba y pa bajo.

— ¿Usted no toma agua de pan quemado?

— Yo, hija, no puedo pasar el agua esa.

— Pues hija, es una ayuda muy buena.

— Pues yo no tomo purgante; cuando tengo el estómago cargado me tomo un poco de sal de fruta. ¡En la botica todo está tan caro! Por una perra de cualquier cosa no le dan a usted nada.

— Ay, hija, antes, yo me acuerdo que con una peseta comía uno. Compraba uno sardinas y teníamos para una semana. Pero ahora, señora, tres sardinas una peseta, como los güevos. Hoy, todos los güevos que llevaron a casa estaban viejos, gracias a que eran pasados y los pudimos pasar con sal. Si no, yo no sé.

— ¡Y qué me revientan a mí los güevos viejos!

— Señora, a cualquiera le revientan.

— ¡Oiga y ése que va ay con el chaleco azul es el americano? Pues guapo no es.

— ¿Y es casado?

— No niña, si es un muchacho.

— Oiga, y Sabas Pérez lo tiene metido en la casa. Dicen que es muy amigo del hijo; vinieron juntos.

— Y fíjese en Simeón, qué entusiasmado está.

— Pues no va a estarlo, si la muchacha está tan bien.. ¡y qué fea es!

— Y escachada. A mí, hija, no me gusta la gente eschada.

— Quite señora. Por eso me gustan tanto las niñas de Umiérrez; todo se lo hacen ellas; tan modositas que son!

— Una muchacha pierde mucho si no tiene fundamento... y los hombres, créalo, siempre van buscando mujeres de gobierno.

— Pues yo, hija, no tengo que decir nada de la mía.

— Mire, ay viene ¿dónde compró las medias? ¡qué bonitas son!

— En casa de los indios. Ahora los indios están trayendo medias.

— La joven aludida pasó junto al grupo de señoras que hablaban. La mamá y sus amigas sonrieron beatíficamente. El joven que la acompañaba y que, por cierto, era del gremio de tejidos, hizo una cortesía y entonces *la mamá*, observando algo anormal en el traje de la niña dijo:

— Oye Lolita, hazte p'allá; tienes la nagua respingada por detrás. Acércate niña.

La joven se acercó y la madre tiró enérgicamente por la falda de su retoño, añadiéndole:

— Te cuidado no se te vea el zagalejo.

La niña con su pareja se perdió en el torbellino musical y las mamás continuaron dialogando.

— Oiga... ¿a qué horas abren el ambigú? ¿Usted no siente necesidad?

— Yo no, hija; y eso que me he venido con un güevo dentro, nada más.

- Ay, hija, pues yo tengo ganas.
- Pero aquello va a ser un patiburrillo con tanta gente. ¡Estos bailes del casino tan mal organizados!..
- Oiga, y aquí hay pulgas.
- ¡Jesús señora!
- Pues hija, me traen asada la pierna. Y es que como hay tanta clase de gente...
- A lo mejor están medidas en los sofás. Yo, hija, como no puedo con estos sofás de ahora. Son un criadero.
- Pues hija, pulgas hay, porque ahora me está corriendo una por la espalda.
- Espere señora; yo le rasco ¿donde le pica?
- Ah, pero espere... tenga cuidado. Espere ahora que está mirando ese niño de Pérez que es un burletero.
- ¡¡¡Y qué me rre-la-ja a mí ese niño!!!

Se rascaron mutuamente porque a la rascadora se trasladó la pulga de la rascada. Pero el baile, ignorante del conflicto pulguil de las señoras, no decaía un instante. Las parejas diluíanse embriagadas en el ritmo sutil de los valsos. Boston; los jóvenes juraban que en la vida asistieron a otro acontecimiento más importante; los horteras, los empleados, los abogados, los boticarios, los médicos, toda la fauna juvenil de Platanópolis, derrochaban el ingenio patoso... y el sudor de las manos, pues con lindos pañuelos de seda policromados, para no manchar las blusas de las niñas, sostenían sus manos las gentiles cinturas. Todo era ensueños, risas, bromas... ¡Ah! Y Cemento contemplaba aquel vertiginoso rodar por el salón, como lo hubiera contemplado el propio Abraham a haberse hallado presente.

Las mamás evocaban en los sillones; los papás evocaban en el ambigú, y el Baco del techo evocaba los pies del pintor. La Concepción de Murillo se había puesto verde y en las ruinas de Palmira había surgido, como por encanto, el propio Aureliano, vencedor de la reina Zenobia. ¡Y era que en la pintura del panneau, fresca aún, se había hecho por el calor de las luces un pastel, que, mirado desde cierta distancia, parecía como la figura de un emperador romano!

El techo del salón se inflaba. Los asistentes, embriagados, no se daban cuenta del espectáculo con que podía acabar aquel baile histórico. Las voces se confundían con el rumor de los violines y el danzar voluptuoso y de las parejas hacía olvidar toda terrena cosa. El salón era un ascua, inmensa... Sólo la atildada pluma del vate Esdrújulea hubiera podido describir tan soberbio espectáculo. El propio Dante, si se hubiera dedicado a describir bailes en vez de infiernos, no las hubiese visto más gordas.

Simeón seguía bailando con la hija de don Higinio Camejo, el propietario, y aderezaba su conversación con las frases de un tal Linares Rivas, comediógrafo en Madrid, que se había aprendido de memoria. Emérita Camejo, halagada por los rumores del triunfo de Pérez en la Universidad, decidió aquella misma noche no ocuparse más del teniente y dejábase conquistar por el joven letrado. ¿Le correspondería? ¡Sí! Se casaría con él si él quería. Era un mozo de porvenir, y sobre todo no se iría nunca de Platanópolis. El

atravesar los mares la aterraba. Sí, un hijo del país era lo mejor; que supiera administrarle sus intereses el día en que por desgracia, que no lo quisiera Dios, faltaran sus padres. Sería de él. ¡Venía de Madrid tan cambiado! ¡Cómo se les afinaba el habla a los mozos platanófilos que estudiaban fuera!

Simeón le elogiaba sus lunares; tenía la moza un parterre de lunares en la cara. De la gracia que le hacían rizados; de los ojos, que eran como los de un topo, pero que a Simeón le parecían encantadores, pues a través de ellos contemplaba los platanales del señor Camejo. Era la mujer que le convenía: una mujer que llevara el almuerzo para llevar él la cena. Este era el anhelo de todos los vagos pisaverdes de Platanópolis.

— ¡Que ella lleve el almuerzo y yo la comida! —decían.

Pero todos se dedicaban a buscar, como hurones, a las que, cual la hija de Camejo, llevaban el almuerzo, la comida, la cena y hasta el desayuno.

La plana mayor del comercio platanófilo se apartaba de todos los grupos. Eran los directores espirituales del país. A un lado, la loca juventud, y al otro lado ellos. Adinerados, juanetudos, ordinarios, groseros, trotaban por los pasillos del casino ajenos al bullicio... pero de rato en rato se coloban en el ambigú a comerse con los dedos los huevos y lamentar el azúcar del jamón planchado. El champagne baratito, del más baratito —porque Cemento había recomendado al presidente que se lo compraran a uno de aquellos comerciantes, que tenían una gran existencia y no sabía qué hacer con ella— había alegrado un poco sus almas, llamémoslas así, hasta tal punto que estaba locuaces y desnudos de toda compostura y discreción. Aunque no les hacía falta tampoco el alcohol para estar desnudos. Era gente advenediza, llegada de los pueblos del interior a la conquista del vellocino y, como tenían buenos puños, escupían por el colmillo, y decían ¡caray! con voz melodramática, pronto ocuparon todos los puestos y monopolizaron todo el gobierno de la ínsula. Era una *troupe* de montañeses que para saludar al estilo social de los abogados y los farmacéuticos, hubieran tenido que estar quitándose constantemente los zapatos a modo de sombrero.

Esta noche del baile gritaban desaforados, carraspeaban y escupían en las alfombras. A ellos se había unido al señor Camejo, el futuro suegro de Simeón. De este hombre, que no se podía resignar a los dos pies y siempre estaba inclinado hacia adelante con tendencia a plantar las manos en la acera, se contaban cosas extraordinarias. Era un cinocéfalo fantástico, un labrado bandolero y egoísta que no hacía sino amontonar dinero, prestando al doscientos mil por ciento, y sacando capellanías por todos los medios más diabólicos que imaginar cualquier meollo. No perdonaba un céntimo. Por una peseta era capaz de atravesar a pie la isla.

— Mi amigo; no hay que ser fantasioso. Usted aprenda con aquel leñador que buscaba leña en el bosque y no encontraba y entonces, cuando ya se iba ir, se encontró con un cristo crucificado de madera y lo cogió y le dijo de rodillas: —“Mira Cristo, como Cristo te venero, pero como leño te rajo”.

Y esto hacía él con todas las cosas. Para él todas las cosas eran leños que rajar.

En el grupo, gesticulaba, daba gritos y patadas, se rascaba la cabeza y los pies con las botas puestas. Todo esto embutido en un frac que había hecho, recortando un chaquet que le había embargado a Peláez, el oidor. Discutían algo abracadabrante, algo extraordinario. Requesón, el de ultramarinos, sostenía que el mundo era redondo porque la luna lo era y todos los demás planetas tenían que ser iguales. Pero Camejo discrepaba en absoluto de esta opinión. Los demás intentaron convencerlo, pero él se resistía.

— Pos a mí no hay diablo que me engañe. ¡Qué caray, reondo! ¿Y si es reondo, cuando da la vuelta p'a abajo, cómo camina la gente?

Por fin, después de ofrecerle media peseta, admitió la redondez *por arriba*; es decir, que el mundo venía a ser una especie de media naranja.

Entonces se acercó al grupo un nuevo personaje a quien recibieron todos con grandes muestras de júbilo.

— ¡Hola Galindo! ¿Qué tal le ha ido, hombre?

— ¿Ya vino?

Galindo era un comerciante que acababa de regresar de Alemania después de una serie de lamentables peripecias. Tenía negocios en Europa y cuando estalló la guerra se encontraba en Berlín. Había estado un año para salir de la frontera. Era un hombre de cuarenta años, muy rosadito y relleno como son todos los de Jarifa, un pñeblecito cercano a la ciudad, donde se crían los más amenos bueyes de Platanópolis. La característica de Galindo era un escandaloso lunar de pelos que lucía en un cachete. Este lunar fue la causa primera de sus desdichas. Los alemanes tomaron la cabeza de Galindo por una bomba de dinamita y fue preciso un detenido reconocimiento químico del lunar, para que se convencieran de que aquello no era una mecha, como suponían, sino pelo legítimo de las dehesas de Platanópolis. Los ingleses lo apresaron en Francia porque le oyeron decir ¡concio! y creyeron que se trataba de un filósofo alemán que andaba de espionaje. Los franceses, ante los zapatos de elástico de Galindo, quedaron estupefactos, pues creyeron que los alemanes habían inventado un nuevo sistema de zepelines. Y por último, ya Galindo en Holanda, si no anda listo, coceando a tiempo, lo embalan creyéndole un queso de bola.

— ¿Y cómo le fue, Galindo? ¿Dicen que lo metieron en la candonga?

— ¡Iaah!.. —respondió Galindo evocando su trágica odisea.

— Oiga, ¿y hay tantos alemanes como dicen?

— ¡Aah..!

— ¿Y vio los cañones?

— ¡Iaah... iaah!

— Oiga, ¿y dicen que los bichos voladores esos son el diablo?

— ¡Iaaaaah..!

— ¿Y cuánto tiempo estuvo metido allí dentro, Galindo?

— ¡Iaah... iaah!

— ¿Dicen que los franceses lo tomaron por un alemán?

Y Galindo, que se sentía de nacionalidad germana, sobre todo cuando estiraba las piernas, prosiguió:

— ¡Iaah... iaah, concio!

Los comerciantes, que admiraban a Galindo como se admiraba allí a todo el que viajaba, aunque entre islas, continuaron asediándole a preguntas.

— Oiga, ¿y vio las catedrales?

— ¡Iaah... iaah!

— ¿Y vio al Kaiser?

— ¡Iaah..!

— ¿Y al hijo, no lo vio?

— ¡Iaah... iaah!..

— ¿Pero, por allá, por el lado de los rusos, no fue, verdad? ¿Y será verdad eso de los rusos?

— ¡Sale!

— Pero los alemanes van ganando ¿no?

— ¡¡Iaaaaaaaah...!!!

Cerillita, que estaba en el grupo porque quería celebrar una intervú con Galindo, recogió las interesantes y entusiásticas impresiones de éste y las publicó a día siguiente, lo que produjo un desbordamiento de júbilo en los germanófilos, que celebraron un banquete para festejar las buenas nuevas.

Dirigiéronse entonces todos al salón, discutiendo sobre la guerra y las peripecias de Galindo.

El salón dijimos ya que era un ascua; ahora eran dos ascuas por lo menos, y en cuanto entró el comercio con sus leontinas y sus herraduras nuevecitas, un incendio colosal. Todo centelleaba a las luces de las lamparillas *indecentes* como las llamaba el señor Camejo. Y a todas estas, el techo continuaba inflándose, como cualquier orador platanófilo, al compás del vals de las olas que tocaba la orquesta por sexta vez.

La entrada de la plana mayor del comercio se efectuó con un trotar escandaloso y primitivo. Parecían yeguas enjaezadas a la andaluza. Se acababa el vals e iban a tocar una *polka corrida* y los comerciantes preguntaron si aquello era un *patakake* (querían decir un pas-à-quatre). Un joven groupier, de lo más considerado de la sociedad, les ilustró galantemente sobre la clase de baile que iban a tocar. Y entonces ellos, como oyeron decir algo de *corrida*, quisieron bailar también, y buscaron parejas entre aquellas señoras gordas que tenían papada y un jardín botánico en ella.

Don Hipócrates H. de Bolillos cruzaba el salón de grupo en grupo, como mariposa de flor en flor. La musa le había inspirado y andaba lanzando frases amables, perfumadas y diciendo a cada rato que estaba muy placido. A una niña que le había pedido que le firmara un abanico que representaba una bailadora de Tharsis, le escribió los siguientes versos:

“Con las yemas de tus dedos
que son crótalos falaces
llamas a los corazones
como se atrae a los canes”

Simeón proseguía el salto de la dote de la hija de Camejo, con un heroísmo verdaderamente espartano. Y el susodicho Camejo, en medio del salón, contemplaba absorto la Concepción de Murillo, rascándose la barbilla por debajo de los faldones.

Todo el mundo bailaba vertiginosamente; el ambigü había sido arrasado y algunos se chupaban los dedos todavía. Y el champagne, a pesar de su baratura, había producido lamentables efectos. Los señoritos habían cogido su correspondiente gata y luchaban con ella y con su pareja para no perder el compás.

Pero el que no había perdido el compás ni un momento era el Baco del techo, que se venía abajo con sus ninfas, sus sátiros, su Terpsícore, su Melpómene, su copa, sus juanetes y sus veinticinco mil pesetas.

La música en crescendo majetuoso contribuía a la embriaguez. Las parejas bailaban, bailaban... Las mamás sonreían, sonreían, sonreían... Los que permanecían sentados diluían sus sonrisas a los pies de los bailarines. Aquella pulga nómada de que hablábamos antes, se le había incrustado a Camejo en un lugar poco propicio y él andaba *ajuliano* a sus propias manos que se le estaban *diendo* a la picazón. Cemento y la plana mayor de los industriales a la altura de las circunstancias se dirigían entre sí frases amables, palmaditas en los hombros y enhorabuenas.

Y de pronto, en un descenso majestuoso como el crescendo de la orquesta, se vino abajo el techo cobijándolos a todos bajo su manto embadurnado.

El escándalo fue mayúsculo; la impresión aterradora; bajo el lienzo sonaban las voces angustiosas:

- ¡Socorro!..
- ¡Socorro, socorro!..
- ¡Ay Dios mío!
- ¡¡Qué pasa!! ¡¡Es un temblor de tierra!!
- ¡¡Iaaaaah, concio!!
- ¡Mariquitaaa!
- ¡Pepitaaa!
- ¡Juanitaaa!
- ¡Rosaritooo! Niñas, ¿donde están?
- ¡¡Inaaaa concio, iaaaaah!!

Y en esto, la testa cuaternaria del señor Camejo, que asoma trágica, holoférmica, por entre el lienzo, después de rasgarlo con los dientes.

— ¡¡Reconcho, fuerte cabronada!! ¡Me voy adesaborrar!.. ¡Conserje, conserje, —añadió hecho un basilisco— ¡Déme de baja!

Por los corredores, los criados, los pinches, el cocinero, y el municipal de la plaza, acudían en auxilio de los demnificados.

(“Banana Warehouse”. A. Quesada. Cap. III, tomo V. Obras completas. Edición de la Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias y Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria).



ANTO A LA CIU- DAD COMER- CIAL

EN pleno Oceano,
sobre el arrecife de coral cambiante
que el mito de Atlante
nutriera de símbolos y de antigüedad;
donde el sol erige su solio pagano
y Céfiro cuenta,
perenne, la hazaña de Alcides, se asienta
la ciudad que hoy canto: ¡mi clara ciudad!

Sobre la ensenada
que extensa culmina,
su coloreada
comba de basalto tiende la colina.
A su abrigo hicieron cavar, previsores,
sus hondos cimientos los progenitores,
y en una alborada de luz matinal
perfiló la urbe su limpio diseño
al surgir del llano solar ribereño,
siguiendo la blanda curva litoral...

Reciente está el día
del prodigio: hería
Helios tus fronteras con rayos paternos,
cuando en armonía
pactaron tu sino los dioses eternos.
Y como rehenes
de propincuos bienes,
rindieron concordés ante tus destinos
Apis, vigoroso, su frontal armado;
Demeter, su arado,
y el timón y el ancla, los genios marinos.
Miraban tus hijos los emblemas ciertos;
abiertas las almas tenaces, abiertos
los sentidos todos al feliz augurio,
cuando, milagroso, confirmó el momento,
azotando el viento
con sus voladoras talaes, Mercurio...

¡Era tu epinicio!
El áureo solsticio
de junio en su máxima cumbre fulminaba,
y el coro de islas yacentes soñaba.
Era el horizonte todo lejanía
bajo la efusiva radiación solar;
quemaban tus torres y tus miradores
y a tus pies rendía,
vibrando de amores,
la oblación ardiente de su aflujo, el mar...

¡ES la Plaza, el triunfo, la contienda diaria!
Es la puesta en marcha de esta maquinaria
de ruedas audaces y ejes avizores,
que el cálculo impulsa y el oro gobierna.
¡Cólquida moderna
de los agiotistas y especuladores!

Es la Plaza. Gente,
que detrás del medro corre diligente
y a tu seno el brillo de tu bolsa atrajo;
mas este tumulto que afluye y rebosa
no es el que despierta concurrencia ociosa,
sino el combativo rumor del trabajo.
Es trajín, premura,
ideal de letras, números y cuentas;
es la oportunista labor que asegura
el lucro: locura
de compras y ventas...
Son tus anchas calles y tus malecones,
en los que se agolpa y hace transacciones
esa atareada muchedumbre varia;
por donde, atestados de feraces dones,
carromatos tardos y ágiles camiones
ransportan al puerto tu riqueza agraria:

¡Plátanos, tomates, naranjas! Tributos
de tu ardiente clima, caro al extranjero.
Agapes mundiales revierten tus frutos
en inagotable raudal de dinero.
Por el gran camino que tu costa envuelve
se van a europeos, lejanos confines:
¡el mar se los lleva y el mar te los vuelve
trocados en libras, marcos o florines!

SUCINTA es tu historia:
—Todo en vanagloria
de tu puerto, entonces puerto natural—
Un barco que arriba con una avería
y halla en la bahía
refugio seguro contra el temporal.
Después, tu incremento;
un inusitado desenvolvimiento,
un infatigable sueño de grandeza
y el advenimiento
de esa soberana que llaman Riqueza.
Y a su sombra, el auge; con sus mercaderías
cauciones que afianzan el negocio osado;
casas armadoras y consignatarias
y la progresiva mina del Mercado
por el poderoso Capital creado...

Hoy, el apogeo.
¡Nunca en sus delirios concibió el deseo
esta tu opulenta, sagital, carrera
que al más ambicioso cálculo supera!
Tráfago, fragores,
ruido de motores;
hélices que mueven gigantes aletas
y rodar de carros y de vagonetas.

Palacios flotantes que llegan directos
cargados de efectos
o en busca de víveres, aguada y carbón;
que en las oceánicas derrotas situada
fuieste recalada,
escala obligada,
de las grandes líneas de navegación...

¿Mañana? ¡Mañana!...
En tu meridiana
brilla el caduceo del dios tutelar...
¡Él dijo tus vastos destinos futuros;
lo oyeron tus muelles de sólidos muros,
que son como abiertos caminos al mar!

¡SOLAR populoso!
Sobre tu industrioso
fervor de fecundos fastos materiales
se informa mi cántico.
Ciudad de los nuevos ritos comerciales,
abierta a los cuatro puntos cardinales...
¡Sobre el Mar Atlántico!

LA CIUDAD Y EL PUERTO



A CALLE DE TRIANA

A DOMINGO DORESTE

LA calle de Triana en la copiosa
visión de su esplendor continental:
ancha, moderna, rica y laboriosa;
arteria aorta de la capital...

La calle del comercio, donde ofrece
el cálculo sus glorias oportunas;
donde el azar del agio se ennoblece
y se hacen y deshacen las fortunas.

Donde el urbano estrépito domina
y se traduce en industrioso ardor;
donde corre sin tasa la esterlina
y es el ENGLISH SPOKEN, de rigor.

El sol del archipiélago dorando
los rótulos en lenguas extranjeras,
y los toldos de lona proyectando
sombra amigable sobre las aceras.

Y por ellas profusos peatones
de vestes y semblante abigarrados;
y, cual derivación, en los balcones,
los pabellones de los consulados.

Todo aquí es extranjero: las celosas
gentes que van tras el negocio cuerdo;
las tiendas de los indios, prodigiosas,
y el BANK OF BRITISH, de especial recuerdo...

Extranjero es el tráfico en la vía,
la flota, los talleres y la banca,
y la miss, que, al descenso del tranvía,
enseña la estirada media blanca...

Todo aquí es presuroso, todo es vida;
y, ebria de potestad, en la refriega,
la ciudad, cual bacante enardecida,
al desenfreno comercial se entrega...

Y al alma, que es, al fin, mansa y discreta,
tanta celeridad le da quebranto...
y sueña con el barrio de Vegueta,
lleno de hispano-colonial encanto...

Grand Canary... La gente ya comprende;
y, bajo un cielo azul y nacional,
John Bull, vestido de bazar, extiende
su colonización extraoficial...



STAMPA DE LA
CIUDAD PRI-
MITIVA

A PEPE HURTADO DE MENDOZA

UN sol isleño vierte su claridad temprana
sobre la nebulosa madrugada otoñal.
Envuelta en la silente quietud de la mañana
despierta poco a poco la vida comercial.

Los primeros rumores de la jornal faena
difunden en la bruma su vuelo mercantil
y el agudo silbato de una fábrica, llena
la ciudad con el júbilo de su clamor fabril.

En la serenidad de las calles desiertas
los almacenes abren sus metálicas puertas
que al correrse rechinan con estridente son;

y súbito, en sus rieles de acero encarrilado,
pasa un tren humeante, negro y destartado,
dejando en el ambiente su vaho de carbón.



TIENDECITAS
DE TURCOS

A CLAUDIO DE LA TORRE

BAZARES de la calle de Triana
que aportáis en un vuelo transparente,
a la febril exaltación urbana
as muelles laxitudes del Oriente.

Tiendecitas de turcos: el vedado
enigma, a ojos extraños encubierto,
por los hijos del Líbano sagrado
a nuestro asombro occidental abierto...

Mediodía: las puertas entornadas
en una perezosa oscuridad.
Fuera, el sol; avalancha desatada
sobre la actividad de la ciudad.

Y en medio de las calles febricientes,
estas tiendas de raras mercancías...
¡Tiendecitas de Turcos! Complacientes
para las más plurales fantasías...

Que ocultan en doradas soñaciones
toda una vida multiforme y quieta;
y un desfile de exóticas visiones
para mis entusiasmos de poeta:

cofrecillos de sándalo labrados,
para guardar espléndidos tesoros,
y junto a los jarrones repujados
damasquinados de puñales moros;

porcelanas de brillos irreales,
sedas en fastuosa algarabía,
recamados tapices orientales
y luminarias de bisutería...

Al braserillo brujo de los sueños
echa el alma sus gomas regaladas
y ve brotar al pronto los ensueños
que narran las leyendas perfumadas;

y evoca el soñador que en una hora,
cernida de celeste claridad,
trajo un bello navío de Bassora
todas las maravillas de Bagdad...

Bazares de la calle de Triana...
¡Valor alucinante de otra tierra!
¡Toda una ardiente historia musulmana,
de opio y amor, vuestro mutismo encierra!

Y como centro de este raro encaje,
un hombre que nos mira indiferente:
en la muñeca el bárbaro tatuaje
y el gorro griego en la incurvada frente.

¡Vendedores de rostros apostólicos,
que llevan en la boca una oración
y en los rasgados ojos melancólicos
una mirada de resignación!

Ojos que han visto en épocas lejanas,
cargadas con los frutos del harén,
pasar las dromedarias caravanas
por los caminos de Jerusalén;

o atravesando el arenal sonoro,
vieron un día aparecer al fin,
el Cairo con sus cúpulas de oro
y os fragantes pinos de Efrain!

Hoy, alejados de la costa cara,
sus almas van, en misterioso acuerdo,
tendiendo sobre el mar que los separa
la puente milagrosa del recuerdo...

Todo, mientras se aduermen poco a poco
y la memoria pinta en el sentido,
la esclava de ojos negros, que en el zoco
vieran a un mercader desconocido...

¡Bazares de la calle de Triana!
Alma oriental que en Occidente habita:
¡Todo un fantasmagórico nirvana
en medio del vivir cosmopolita!...



A LLEGADO UNA ESCUA- DRA

A ELADIO MORENO DURÁN

HA llegado una escuadra: anochecido
buscó refugio al Sur de la Bocana
y a la ciudad entera ha sorprendido,
surta en el antepuerto, esta mañana.

Seis unidades de combate forman
la división, y sus guerreras trazas
sobre el ambiente mate se uniforman
con el esmalte gris de sus corazas.

Por toda la ciudad ha trascendido
la noticia, y el ánimo despierto,
por toda la ciudad se vió invadido,
en un afán de novedad, el puerto.

¡Helos allí! Con sus recién pintadas
carenas y sus fúlgidos metales,
torreados de cofas artilladas:
graves de orgullo y de vigor navales.

Y acusan sus severas proporciones,
en son de paz, una agresión latente...
Desde las explanadas y espigones
los curiosean, a su sabor, la gente...

Más lejos, los de tipo acorazado;
ya en bahía, las fuerzas de crucero;
y junto al farallón, pulimentado
como un juguete lindo, un torpedero...

Brega por las cubiertas e imbornales,
en fajina, la tropa marinera;
y pasan los imberbes oficiales
con los gemelos a la bandolera.

Y pasma la premura diligente
con que ejecuta el atinado coro
las órdenes que mandan desde el puente
los comandantes de silbato de oro.

Todo está listo. Cesa el ajetreo.
Los artilleros guardan avizores.
¡Todo es prestigio, precisión y aseo,
bajo los emblemáticos colores!

Y en tanto que las nubes se serenan
y la mañana perezosa avanza;
a intervalos iguales, lentos, truenan
los veintiún cañonazos de ordenanza...



ALLE DE LA MARINA

A ANTONIO A. RAMOS

CALLE de la Marina, en la tristura
neblinosa de la noche invernal.
Pobre y sin luz, medrosamente oscura,
en la desolación del arrabal.

Calle de horror. Impune encubridora
para todo lo infame o subrepticio,
por donde la miseria es corredora
y se amanceba el crimen con el vicio.

Tascas, burdeles; casas que previenen
con su aspecto soez. Toda la incuria
de los puertos de mar, en lo que tienen
de pendencia, de robo y de lujuria...

De vez en vez, de una ventana estrecha
sale algún juramento destemplado,
o alguna copla obscena que nos echa
su vaho de aguardiente y de pecado.

Y se ven desfilar torvas figuras,
con trazas de asesinos y ladrones,
que esquivan sus innobles cataduras
pegadas a los sucios paredones;

y nos miran con odio o menosprecio;
mientras nos brindan un carnal banquete,
vendedoras de amor a ínfimo precio,
enfermas, bajo el vivo colorette...

La contingencia de un fortuito acaso
nos va invadiendo con espasmos ledos,
y nos acucia a aligerar el paso
el latir azuzante de los miedos.

Arrepentidos ya de nuestra andanza
ve la ilusión que espantos imagina,
tras de cada portal una asechanza
y un «la vida o la bolsa» en cada esquina.

Y hacia un oscuro callejón siniestro
se va la planta con terror llevada,
cual si nos arrastrara a pesar nuestro
la fatal atracción de una emboscada.

Donde, tal vez, por cosas de dinero,
tras el brutal ardor de una disputa,
enterró su cuchillo un marinero
en la garganta de una prostituta...

GABINETE LITERARIO. MEMORIA DESCRIPTIVA Y PLIEGO DE CONDICIONES FACULTATIVAS.

Pliego de bases y condiciones facultativas y económicas que se han de observar en la transformación del edificio "Teatro de Cairasco" en que se halla instalada la sociedad Gabinete Literario de Las Palmas, en Casino a la moderna.

MEMORIA.

ANTECEDENTES, BASES Y DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO.

Siguiendo las líneas generales que constituyen el pensamiento de la actual junta directiva en la Sociedad que preside el Sr. D. Tomás de Zárate, se trazó un ante-proyecto de obras, que para la mejor inteligencia de las personas no versadas en la interpretación de planos, acordó la Junta efectuarlo en madera, para en su vista poder discutir la disposición y distribución del conjunto como lo hizo, asesorada de personas competentes y oyendo el parecer de los señores socios, quedando por último definitivamente convenidas y aprobadas las bases a que había de sujetarse el estudio del proyecto encomendado al arquitecto que suscribe.

Con la base de utilizar del actual edificio todo aquello que no perjudicara al mejor desarrollo del proyecto, se fijó como primera necesidad de la sociedad la construcción de un gran salón de actos, para bailes recepciones, veladas, etc., designándose como sitio más adecuado para situar el salón en la planta principal, todo el frente posterior del edificio y un aumento de diez metros de luz interior, osea hasta el arco de embocadura del teatro. Asimismo, vista la superficie ocupada por este salón y la poca capacidad del resto del edificio se acordó levantar un segundo piso, donde instalar con la independencia combeniente y con la amplitud necesaria varias salas de recreo y de conferencias, que no tienen cabida en las otras plantas de la casa. Fijados estos dos extremos capitales del programa, sigue en importancia la formación de un patio cubierto con montera acristalada que en ciertas épocas del año sirva de estancia de los socios y alrededor del cual estén distribuidos todos los locales y dependencias de más frecuente uso de los mismos.

Veamos ahora como satisfaciendo a estos tres puntos obligados del programa se ha desarrollado el proyecto.

PLANTA BAJA: El ingreso principal del edificio se verifica por la actual escalinata que frente a la plaza de Cairasco da acceso al pórtico y terrazas laterales. Las tres puertas centrales situadas bajo el frontis, dan paso al vestíbulo desde el cual se vá al patio central por tres grandes vanos abiertos en el testero opuestos a la entrada. A la derecha del vestíbulo hay una puerta que comunica con la escalera general de la casa a la que también se llega directamente desde la calle por la puerta que existe sobre la terraza de la derecha. La terraza de la izquierda continua en comunicación con el actual, salón de tertulia o de descanso, el cual a su vez comunica directamente con el vestíbulo, con el patio central por una nueva puerta

que se proyecta, y con el vestíbulo correspondiente a la entrada lateral que existe frente a la Alameda de Colón.

En el fondo del patio, frente a la entrada arranca el tramo central de la escalera principal que al llegar a la meseta se divide en dos que conducen a las galerías del piso alto situadas a derecha e izquierda del patio.

En la crujía de la derecha y en comunicación con la caja de escalera, se encuentra un cuarto que ordinariamente puede estar destinado a la estancia de los criados situándose en él, el cuadro de los timbres de llamada. Por medio de una escalera interior se sube a otro local que en las noches de baile sirve para el ambigú y que de ordinario quedará también a los sirvientes.

En días de ambigú o refresco, en el primero osea el de la planta baja, se puede colocar el servicio de cocina y la repostería. En el hueco debajo de la escalera interior, se formará un gran armario destinado a mantelería y bajilla. Inmediatamente a esta dependencia sigue la secretaría y secretario de los socios en comunicación directa con el patio.

A continuación de la misma crujía están dispuestos el cuarto tocador de caballeros, los retretes y urinarios y un cuarto de baño, todo ello con luces y ventilación directas y aunque próximos a la estancia ordinaria de los socios, separados de la vista de los que se encuentran en el patio. Formando la parte de edificio que vuelve a la calle del "General Bravo", hay cuatro espaciosos salones comunicados e independientes, que pueden servir en orden de nacimiento a poniente, para instalación de un café el primero y para los distintos juegos de sociedad los restantes.

El café tiene su entrada independiente por la puerta situada a la izquierda en la fachada de la calle de "General Bravo", y pueden asignarse a su servicio dos de los salones que hay en la planta de sótano, quedando el tercero para depósito de efectos de la sociedad, con entrada por la escalera que se figura en el salón del poniente, en el cual se dejará una escotilla al efecto.

En el fondo del patio e inmediatamente a la escalera principal, están la consejería y el guardarropa de caballeros.

PLANTA PRIMERA O PRINCIPAL: Está destinada esta planta en primer término a la celebración de festejos y actos de esparcimiento para las familias de los socios. Un gran salón de recepciones ocupa, como queda dicho, toda la parte posterior del edificio sobre la calle del General Bravo y tiene una superficie de doscientos cuarenta metros cuadrados. Está en comunicación por dos puertas y un hueco porticado con el ante-salón y sirve de ingreso a aquel. Por medio del vano porticado; osea con columnas laterales este se comunica en el salón de ambigú situado a la derecha, y por una puerta simétrica a aquel, situada a la izquierda, separa al tocador

de señoras. Tanto el salón ambigú como el saloncito tocador tienen salidas directas a los dos corredores laterales en que desembocan los tramos altos de la escalera principal. En el actual salón de los espejos se sitúa la biblioteca de la que en noches de reunión se tomará la parte más próxima al tocador de señoras, separándola con un biombo de tela, para servicio de guardarropa de señoras. La biblioteca comunica con la galería y con el vestíbulo alto o salón de descanso de por tener puerta situada a la derecha del ingreso a las personas que circulan por la escalera general situada en el ángulo sur del edificio.

PLANTA SENGUNDA: Siguiendo el acceso por la escalera general se llega a esta planta en la que se encuentran varios salones destinados a reuniones especiales y a comedores y cuartos de aseo, retretes, urinarios y demás dependencias anejas a un Casino a la moderna, donde, como en todos edificios bien organizados cada necesidad debe tener su dependencia y cada dependencia estar en lugar adecuado.

Hállase también en este piso una habitación abierta con balustrada sobre el salón de recepciones, que está reservado a la música.

Al final de la crujía del naciente, de esta planta, se encuentra la escalera que conduce al salón interior proyectado sobre la galería principal y parte de la azotea del gran salón, el cual mide trece metros de frente por nueve de ancho y esta destinado a reuniones especiales de recreo.

La escalera de subida conduce también a las azoteas que cubren el piso segundo y siguen hasta la azotea del salón alto, en una caja que se decorará exteriormente en la misma forma que dicho salón al que estará adosada.

PLANTA DE SOTANO: Como quiera que el al reedificar la parte posterior del edificio, con motivo del emplazamiento del sa-

lón de recepciones, hay que hacer nueva cimentación, al mismo tiempo se proyecta el vaciado de esta parte de la planta hasta que se obtenga una altura de tres metros a contar del techo o sea del piso de planta baja, de suerte que queden tres salones semi-subterráneos con luz directa y con escaleras interiores de comunicación, los cuales pueden utilizarse como depósitos de objetos del Casino o como dependencias del café, según queda expresado anteriormente.

MODIFICACIONES DE LAS FACHADAS.

Las obras de reforma en los alzados exteriores del edificio están impuestas por los de distribución y por las alturas que determinan los salones de nueva planta.

En la fachada a la plaza de Cairasco aparece proyectado de nuevo el aumento del segundo piso, coronado en su centro por un remate dispuesto para recibir reloj; las coronaciones de los huecos antiguos y la introducción de balcones laterales y decorado de los huecos de planta baja que caen sobre las terrazas.

Las pilastras actuales se modifican recibiendo en el centro de sus paramentos una faja de cuarenta centímetros de ancho recubierta de azulejos artísticos que quite la monotonía y armonicen el conjunto, pues todas las canterías se han de pintar para igualar con el color que se de al vestido de cemento de las obras nuevas.

La fachada posterior y parte de las laterales que ocupa el gran salón se ha proyectado revelando al exterior las proporciones del mismo en extensión y altura y coronándolas en relación con su importancia en el edificio. El resto de las fachadas laterales se ha puesto en armonía con la de la plaza de Cairasco.

(Arquitecto: Fernando Navarro. Año 1900).

MEMORIA QUE SE ACOMPAÑA AL PROYECTO-REFORMA DEL EDIFICIO SOCIAL.

La Junta Directiva de la Sociedad “Gabinete Literario de Las Palmas”, haciendo suyo el general sentir de los señores socios, dando con ello alta prueba de su gran interés por cuanto contribuya al mejoramiento y esplendor, de la Sociedad, anunció un concurso entre Arquitectos españoles para la presentación de proyectos que modificando la actual casa social le diera un aspecto más en armonía con su importantísima significación y la dotase de aquellos servicios y comodidades que las necesidades modernas exigen en este género de edificios.

Al pretender llevar a término estas reformas, la Junta Directiva se hace merecedora de la gratitud y alabanza de todos los habitantes de Las Palmas. Porque ¿quién tendrá verdadero amor a esta Ciudad tan admirablemente dotada por la naturaleza, tan castigada por la mano del hombre que no sienta inmensa gratitud por quien intente siquiera emprender una mejora que ayude a colocarla en el puesto que se merece y al que no puede llegar por una desorientación absoluta en la elección de los medios para alcanzarla?

Mejora importantísima es la que se pretende realizar, pues si en todos los países se pone especial cuidado en que los Casinos sean como obras vivas que simbolizen a la sociedad a que corresponden reflejando en todos los detalles sus gustos, sus aficiones, su carácter en una palabra, cuando como en el caso presente se trata de Casinos enclavados en localidades dispuestas o que se disponen a fomentar el turismo todos los sacrificios son pocos todo cuidado no es bastante para resolver la cuestión que bien resuelta constituye una segura fuente de riqueza y de bienestar general.

Vana presunción parecería presentar ejemplos demostrativos. La cultura de cuantos se interesarán en este asunto nos ahorra exponer inútiles razones.

Convencido de la grandísima importancia de esta reforma he concurrido al concurso mencionado con el proyecto que tengo el honor de someter a la consideración de la Junta General. He proyectado con gran cariño; sino he podido alardear de fantasías y de inspiraciones que no tengo he derrochado los mejores deseos de agradar. Confieso que no me he preocupado de los gastos aunque he puesto en todo momento sumo cuidado en no gastar inultamente. Para ello he huído de lo que tan impropriamente llamamos modernismo, de esa especie de enjendro inventado para sorprender la confianza de los mal iniciados en cuestiones artísticas. Como se puede ver, en mi proyecto no hay nada caprichoso, todo está pacientemente razonado e inspirado en modelos cuyo alto valor artístico está universalmente reconocido. Si la Junta General acuerda emprender las obras y me honra con la dirección de las mismas, puede asegurar que ningún detalle decorativo u ornamental dejará de estar autorizado por las obras maestras sancionadas por todos como tales.

Aunque el exámen de los planos y perspectivas que presento dan una idea de la obra que se proyecta no creo sobre algunas aclaraciones que sirvan de guía para facilitar la mejor inteligencia de los mismos.

La nueva fachada a la Plaza de Cairasco se proyecta paralelamente a la actual que no sufre más modificación que el ensanche de los huecos existentes que se transformarán en puertas que darán paso a los salones o terrazas cubiertas comprendidas en el espacio entre ambas fachadas.

Delante de esta nueva fachada se proyecta una terraza descubierta la que podrá defenderse de los rayos del sol mediante un toldo dispuesto convenientemente.

Desde dicha terraza se ingresa al vestíbulo por elegantes puertas vidrieras que irán provistas de rejas plegables.

En el expresado vestíbulo se instalará un ascensor, una portería y un guardarropa, una vitrina para exponer las cartas y demás encargos que vayan dirigidos a los señores socios y cuadros para anuncios, avisos, etc., etc.

En comunicación directa con el vestíbulo se dispone un local destinado a sala de visitas.

La escalera de honor arranca del extremo izquierdo del vestíbulo. Aunque en los planos dicha escalera arranca del extremo derecho a causa de haber supuesto que no se permitiría de ningún modo modificar el salón rojo, no hay inconveniente en seguir lo primeramente propuesto que ofrece indudables ventajas como muy atinadamente me hizo observar el ilustrado Jefe del Estado Mayor don Jesús Ferrer a quien me complazco en nombrar para rendirle las gracias más expresivas por el interés y cuidado que ha puesto en el exámen de mi proyecto patentizando las ventajas de esta nueva solución perfectamente compatible con el plan general de la reforma. Dichas ventajas son: 1.^a Conservar una crujía más ancha y mejor orientada. 2.^a Dicha crujía puede comunicar directamente con el gran salón de bailes, condición ventajosísima atendiendo a que en los días en que el Gabinete de fiestas es insuficiente al salón para atender el crecido número de invitados sintiéndose la necesidad de ocupar otros salones contiguos para descongestionar el primero. Esto último no podría conseguirse conservando la crujía del poniente, pues queda incomunicada del salón de bailes por la escalera actual. Muy próxima al desembarco de la escalera se instalará el tocador de señoras con lavabos y w.c.

He adoptado la solución que se representa en la perspectiva que se acompaña, porque no solo se trata de proyectar una escalera práctica sino que además está obligada a ostentar un carácter verdaderamente monumental requisito imposible de cumplir si hubiera de colocarse en el patio, a no ser a costa del mismo.

Se ha estudiado muy detenidamente la situación de la escalera. Entre todas las soluciones que a mi juicio puede tener el problema la que presento me parece más acertada.

Esta escalera, insistimos, necesita ostentar un carácter monumental que no se lo puede imprimir más que la amplitud con que se desarrolle y la suavidad de su pendiente. Dentro del patio cabe evidentemente una escalera, pero nunca monumental, condición esencialísima de toda escalera de honor, como lo es ésta, puesto que por ella han de llegar al salón los invitados a las fiestas en su honor organizadas.

Es también indispensable la reforma del patio central. Preciso es reconocer que actualmente produce una sensación de desarreglo y tristeza. Más aspectos tiene de patio de un hotel pretencioso de viajeros que de hall de un Casino importante. No hay en todo él un solo detalle que revele la intención de hacerle agradable. Se puede estar en él a fuerza de necesidad. Las corrientes de aire que se concentran en las puertas le hacen frecuentemente desapacible. En una palabra nos parece inadmisibles como local importante de un Casino moderno. Entre las reformas que se hacen en este local para conseguir tenga otro aspecto más confortable y artístico, aparte de los trabajos de decoración que pueden examinarse en la perspectiva que se acompaña figura la colocación de una cristelera decorada con vidrios de colores que cerrará el patio a la altura del techo del segundo piso. Entre esta vidriera artística y la cubierta actual, quedará una cámara de aire que por sus magníficas condiciones asiladoras matendrá el local más fresco en verano y más templado en invierno. Además al sustituir los actuales muros de cerramiento por columnas de mármol artificial entre cuyos espacios se colocarán donde convenga artísticas vidrieras que no llegando hasta el techo permitirán una constante ventilación de todos los salones contiguos, todo el conjunto formado por el patio, dichos salones laterales, buque de la escalera y comedor ofrecerá un aspecto de una gran diaphanidad y magnitud dando lugar desde cualquier punto a perspectivas que harán resaltar el lujo de la decoración que se proyecta.

Otra reforma de gran importancia es destinar el actual local de billares al servicio de comedor, que debidamente vigilado se acreditaría en poco tiempo participando todos y muy en particular los señores socios de las indudables ventajas que reportaría este servicio debidamente inspeccionado.

En directa comunicación con dicho comedor se establece un ofice que conduce a la ante-cocina.

La cocina con todos los adelantos modernos, repostería, hornos de asar, prusianas, etc., etc., así como los almacenes, carboneras, filtros, se instalará en los sótanos debidamente acondicionados.

En los sótanos actuales correspondientes a la crujía del Norte se instalarán los billares, atendiendo que con las reformas que se proyectan quedarán estos sótanos en perfectas condiciones higiénicas. Por su situación gozarán de una fresca temperatura. En cuanto

a la luz que es muy agradable para la estancia en estos locales y que es insuficiente para jugar al billar, será preciso emplear la luz eléctrica, circunstancias favorable por cuanto que en todos los billares bien instalados, se juegan las partidas en mesas iluminadas con luz artificial convenientemente dispuesta.

La ventilación en este local como en todos se llevará a efecto por medio de ventiladores eléctricos.

Es indispensable en todo Casino de la importancia del que nos ocupa, exista un local destinado a peluquería con todo el confort moderno. Los señores socios encontrarán los beneficios que reporta un servicio subvencionado y perfectamente vigilado por el inspector respectivo.

Contiguo a este local debe haber otro destinado a lavabos en números suficientes, provistos de jaboneras automáticas, por ser las más higiénicas, tigeras escofinas, cepillos, peines, perfectamente desinfectados, aguas de toilette, etc., etc. A cargo de éste servicio estarán mujeres que facilitarán toallas siempre recién lavadas y cuidarán de la constante limpieza y desinfección de todos los objetos. Próximo a estos locales se instalarán los baños y duchas con agua fría y caliente, local para el encargado de éste servicio, quien facilitará todo lo necesario a los señores socios que utilicen los baños. Se satisfará con esto una gran necesidad sentida por todos y especialmente por los forasteros que contribuirán seguramente a que los ingresos por este concepto sean de alguna importancia.

En los lugares determinados en los planos se dispone un barcantina.

Los gastos calculados para llevar a cabo estas reformas ascienden aproximadamente la suma de doscientas setenta mil pesetas, bien entendido que cuantos materiales se empleen serán de los mejores en su género; tales como piedras naturales y artificiales, ladrillos, hierros, baldosines, azulejos finos, herrajes de primera calidad perfectamente dorados y procedentes de las fábricas más acreditadas, waters clows de porcelana de primera, baños esmaltados de primera, vidrios y cristales de clase superior, etc., etc. Toda la obra de decoración e imitación a mármoles y otros materiales se realizarán siguiendo todos los adelantos modernos y los procedimientos mejores.

Para el cálculo de la expresada cifra se ha supuesto que el edificio actual está bien construido y conservado y por tanto si al ejecutar las obras de reforma aparecieran defectos de construcción o de mano de obra los gastos ocasionados para la consolidación apeos y refuerzos necesarios no se incluyen en la citada cantidad.

Más de lo que yo esperaba me he extendido en la presente Memoria. La Junta General por la que me he esforzado en complacer, aunque me temo no lo haya conseguido, suplirá con su amplio y superior criterio todas las omisiones cometidas.

Mi vehemente deseo de acertar es la mejor prueba de la altísima consideración y respeto que me merece.

(Arquitecto: Enrique García Cañas. Marzo 1917).

MEMORIA:

ANTECEDENTES: Aceptado con el mayor agrado por los que subscriben, el encargo con que les honró la Junta Directiva del Gabinete Literario de Las Palmas, referente a la formación de un Proyecto de Reforma del edificio social, conforme el programa que se consigna en las "Notas", que al efecto nos trasladó el Sr. Presidente, previa su aprobación por la Directiva; dimos desde luego, comienzo a nuestro cometido estudiando en líneas generales un plan de distribución por plantas, de las diversas dependencias y servicios en armonía con el de las necesidades a que debía ajustarse.

ANTEPROYECTO: Trazado este plan y sometido con carácter de anteproyecto al exámen de la Junta Directiva, tuvimos el honor de recibir con fecha 14 de Agosto último un oficio laudatorio del trabajo practicado participándonos el acuerdo de haber sido aceptadas las líneas generales que proponíamos para la redacción del proyecto de reforma, encargándonos la prosecución activa del trabajo conforme a la disposición contenida en las cinco plantas presentadas, en unión de una acuarela en perspectiva, en la cual de idea completa del aspecto y de la decoración que ha de ofrecer el Hall, que estará cubierto con un gran vidriera artística de mucha visualidad. Así mismo se representa ocupando el fondo del Hall la escalera de honor que conducirá al piso principal, cuyos salones se utilizan especialmente en días en que se celebra alguna fiesta o solemnidad. También comprende el primer término de aquella perspectiva el ensanche sobre las terrazas, en cuya línea exterior se levantará una nueva fachada principal del edificio en sustitución de la actual.

PROGRAMA DE NECESIDADES: El que nos fue entregado, que copiamos a continuación, dice así:

"Distribución de dependencias y servicios. (Notas para un proyecto de reforma del edificio que ocupa el Gabinete Literario).

SOTANOS Y PLANTA BAJA:

"Entrada principal, Plaza de Cairasco.— Entradas secundarias y de servicio, fachadas laterales.— Consejería.— Portería.— Guardarropa.— Teléfono.— Pequeña habitación de toiles para caballeros.— Hall o gran patio, estancia de los Sres. Socios.— Sala de espera o recibidor para personas ajenas a la Sociedad.— Salón de tresillo y juegos carteados.— Sala para juegos de dominó, damas, etc.— Saloncillo para ajedrecistas.— Salones de billares.— Barcantina.— Restaurante.— Servicios sanitarios (retretes inodoros y si es posible baños).— Almacén de despojos y materiales.— Cuarto de criados.— Pequeña habitación para servicios de mano.

PLANTA PRINCIPAL:

"Gran Salón de fiestas.— Ante (salón).— Salón de descanso y toilette para Srás.— Salones de ambiguo.

PLANTA SEGUNDA:

"Presidencia.— Secretaría.— Biblioteca.— Archivo.

PLANTA TERCERA:

"Salones de recreo con todas sus dependencias. (Retretes, Guardarropas, Ante-salones, Fumadores, etc.).— Sala de gimnasia y esgrima (si es posible).

GENERALES:

"Escalera de honor de la planta baja al Salón de fiestas.— Escalera secundaria a todos los pisos.— Escalera de servicio a todos los pisos.— Ascensores'".

LIMITACIONES DEL PROGRAMA: "Para las reformas anteriores, y conservando siempre la actual disposición general de crujiás en el edificio, pueden establecerse nuevos huecos en el interior, modificar los existentes, ampliar las crujiás con galería, realizar los cimientos, si fuera preciso, etc., etc.

"Como modificación en las fachadas pueden variarse los huecos (ventanas en puertas).

Como única ampliación pueden incorporarse las terrazas, transformándolas en amplios balcones, formar un cuerpo central y variar la fachada principal, en la forma en que para esas modificaciones sea necesario".

CONSIDERACIONES GENERALES: El programa transcrito es complejo y contiene puntos de difícil solución que requieren detenido estudio.

Por una parte se trata de realizar obras de fábrica de bastante importancia en un edificio de construcción antigua, en el cual se han practicado en diversas épocas transformaciones y adiciones alterando las condiciones de sus muros, pisos y techos. Y como entre las de reforma, de que nos ocupamos, se comprende entre otras la formación de dependencias en planta de sótano donde se han de alojar y trasladar varios servicios, hemos tenido en cuenta las dificultades y el gasto que producen los vaciados de sótanos en casas edificadas, que obligan a la ejecución de recalzos y refuerzos de las fundaciones antiguas, con ocasión de cuyas obras se producen generalmente asientos y grietas que se manifiestan en los muros enlucidos y pisos superiores. Por ello hemos procurado reducir en lo posible el vaciado de sótanos en las crujiás exteriores practicándolos principalmente en la zona correspondiente al perímetro del patio actual, que necesariamente tiene que transformarse para realizar el proyecto. Únicamente se vaciará en la crujiá o ala del Naciente una parte ella, para establecer la bajada y para instalación de retretes y urinarios, que se trasladan a esta planta semi-subterránea de sótano.

Por otra parte, la necesidad de dotar al edificio de dependencias y servicios de que actualmente carece y la de ampliar algunos de sus salones más importantes, estableciendo otros nuevos, dentro del perímetro que limitan a sus actuales fachadas, nos ha obligado a incorporar a las plantas superiores todo el espacio que hoy ocupan las terrazas exteriores ganando de esta suerte en el total de los pisos una extensión de doscientos veinte y cinco metros cuadrados aproximadamente, trasladando la fachada actual a la línea a que aquellas avanzan sobre la Plaza de Cairasco.

Por último, el problema capital a resolver en la reforma de que tratamos es, a nuestro juicio, el de hallar la situación más conveniente y el trazado más decorativo para la escalera de honor.

Numerosas han sido las soluciones discutidas y propuestas por personas que no siendo peritas creen fácil y asequible realizar en la práctica cuanto su imaginación les sugiere. Hanse estudiado también por arquitectos y artistas varios proyectos parciales del trazado de tan debatida escalera y, ciertamente por motivos de diversa índole, ninguna de las soluciones presentadas han dejado satisfactoriamente resuelto el asunto; justificando así que esta empresa, por el pie forzado que ofrecen actualmente las galerías laterales del edificio, no era fácil de resolver.

TANTEOS PREVIOS: Así lo hubimos de reconocer desde que comenzamos con todo empeño los tanteos en busca del trazado conveniente. Empezamos por croquizar y discutir las soluciones resultantes de llevar esa escalera a las crujías laterales, y también la de colocarla en primer término en el patio, para desembarcar en el salón alto de Lectura de Revistas, considerándolo como Vestíbulo, que se desechó entre otras razones, por que se interrumpía la visualidad del patio é inutilizaba arriba uno de los principales salones.

Vistos y debatidos los inconvenientes y defectos que ofrecían cada una de las otras soluciones no solo para la escalera en sí, considerada bajo el punto de vista ornamental, sino también muy principalmente por que en cualquiera de estos sitios venía a interrumpir dicha escalera la distribución ordenada de las plantas superiores, motivando resultados de todo punto inadmisibles, fueron eliminadas sucesivamente. Así mismo se desechó la idea de ampliar la escalera actual, a expensas de los salones contiguos de esa crujía, por que con ello se invalidaba la escalera general de servicio que es indispensable, y que por eso se conserva en el proyecto, siendo, por otra parte, su situación inadecuada para desempeñar el papel de escalera de honor.

Desembarzados ya por eliminación de todas las soluciones que no emplazaban la repetida escalera hacia el fondo del patio, tanteamos también varias soluciones en este sitio estudiando su embarque y desembarque, hasta llegar a convencernos y convenir en que el trazado de escalera que tenemos el honor de proponer es el único que, a nuestro juicio, satisface en todas sus partes el primordial objeto a que está destinada.

ESCALERA DE HONOR: Para poder calificar propiamente a la que nos ocupa, además de darle las proporciones y forma adecuada, la hemos de colocar en el sitio más céntrico y preferente del local, sin interrumpir ningún servicio, sino antes bien facilitándolo, donde ofrezca mayor visualidad, y desempeñe mejor su come-

tido de enlazar con desahogo y comodidad las dos plantas más importantes del edificio, bajo el punto de vista social, en los días de gran concurrencia.

Si al mismo tiempo queremos aspirar a que el extenso y desahogado patio actual adquiera un ambiente artístico más íntimo, familiar y ameno, que se produce cuando se acierta con la proporción justa, y se armonizan debidamente el conjunto y los detalles de los varios elementos que integran una composición arquitectónica, ha de obtenerse principalmente este resultado disponiendo en el lugar más estratégico la dicha escalera que, casi por sí sola, habrá de imprimirle el aspecto especial y característico de un Hall, o sitio que en las casas se destina a la habitual reunión de sus moradores.

HALL: Además del uso diario, que tendrá el Hall como estancia de los Sres. socios; en las noches de bailes y fiestas vendrá a dar, por así decirlo, la nota típica siendo como la prologación de la planta superior; toda vez que, podrá subirse y bajarse con facilidad a la vista de toda la concurrencia, tanto para descansar y conversar, como si se sirve allí un refresco o ambigú. Ofrece también en estas ocasiones, la ventaja que se puede llegar al mismo sin que se interrumpa ni desaparezca la animación general, de la reunión, lográndose a la vez producir con el paso y constante movimiento de personas por la escalera un efecto agradable y simpático que acrecerá en su aspecto estético la hermosura y las galas de las damas que lo ocupen o transiten.

DESCRIPCION: Expuestos en líneas generales los puntos de partida que han servido de orientación para el estudio de la citada reforma, vamos a referirnos detalladamente al trazado de cada una de las plantas que comprende el proyecto, explicando su disposición de conformidad con la parte del programa que especialmente le corresponde.

PLANTA DE SOTANOS:

PUERTAS DE INGRESO: Antes de tratar de la disposición que comprende esta planta y por estar relacionado con ella hemos de decir dos palabras respecto a las entradas del edificio. Tiene esta la principal, que podríamos también llamar su ingreso de honor, por la Plaza de Cairasco y además la antigua lateral, frente a la Alameda de Colón; sin contar una pequeña de servicio por la calle de General Bravo. Hemos creído nosotros que, además, es muy conveniente dotarle de otro ingreso por la fachada del Naciente, no solo para facilitar el acceso de las personas que se dirigen al mismo desde el barrio de Triana, sino por que este nuevo portal ha de proporcionar también paso directo desde el exterior a las dependencias que se establecen en el sótano, toda vez que los baños, lavabos, peluquería, retretes y urinarios y otros servicios de aseo y limpieza son frecuentemente utilizados por Sres. socios que no se hallan dentro del local, y que expresamente concurren con ese objeto.

Además, esta entrada podrá ser utilizada por las personas que necesiten conferenciar con un señor socio, pasando directamente al soloncillo que a ese objeto se destina inmediato a dicho portal, sin tener que penetrar en el interior del Hall.

DEPENDENCIAS: El Casino tiene en la actualidad un semi-sótano que ocupa toda la parte posterior, en el ancho determinado

por el salón principal de fiestas que en planta baja corresponde a los billares, sala de tresillo y café actuales. Aprovechando estos mismos locales disponemos nosotros *una cocina* para el servicio de ambigú, *dos departamentos* contiguos destinados a *fregaderos, servicio de vagilla*, etc., y por último *dos locales para despojos* en el extremo poniente de la crujía a que nos referimos. Practicando los huecos de paso indispensables comunicamos esta parte con la correspondiente a los nuevos espacios semi-subterráneos que habrán de formarse, según el proyecto.

Sobre la crujía del Naciente establecemos el departamento de *retretes, urinarios y lavabos* inmediatamente debajo del que ocupan en la actualidad, con hueco de luz y ventilación a la calle, abierto en el zócalo de esa fachada. En la misma crujía se instala la escalera de entrada del exterior y también los servicios de montaplatos que se disponen en dos lugares diferentes para facilitar su uso según el servicio de Restaurante directamente desde la cocina hasta la planta segunda, donde se encuentran las Salas de recreo. El otro montaplatos se coloca expresamente para comunicar con la planta principal en los días en que por celebrarse baile haya refresco o ambigú, que servir a los concurrentes.

VACIADO DEL PATIO: En toda la zona que corresponde al patio actual proyectamos su vaciado, para establecer los departamentos de *baños, barbería, limpiabotas, conserjería*, departamento para la *servidumbre y servicios de mano*, quedando aún la crujía central del sur disponible y que puede también ser vaciada con destino a *almacén* u otro servicio, que no se haya previsto en el programa de necesidades a que nos estamos ajustando. La superficie del sótano sería en este caso de unos 300 metros cuadrados.

La parte intermedia de este quedará destinada a la circulación, y en su fondo irá la *escalera de comunicación* con el Hall, en el cual desemboca por medio de dos ramas, situadas debajo de la meseta de la escalera de Honor. Con la disposición que hemos adoptado para esa escalera no se le mermará espacio alguno, puesto que precisamente se utiliza el único que resultará sin tránsito por su poco alzado bajo la meseta de la principal.

El techo de toda la parte central y algunas porciones de las laterales se formará utilizando los pisos luminosos de la Sociedad "Eclipse", pues con ellos, además de obtener una visualidad extraordinaria, por que aprovechan una gran cantidad de luz que transmiten a los locales que la necesitan, por ser completamente claros y transparentes, ofrecen al mismo tiempo un aspecto decorativo y elegante.

Por último, en esta planta se instalará movido por motor eléctrico, un ventilador desde el cual partirán tuberías, que no solo sanearán la atmósfera de la parte subterránea sino que también podrán llevarse a ventilar el Hall; y en caso de estimarse conveniente pudieran llegar hasta el mismo salón de fiestas, donde toda su ventilación, por el procedimiento natural de abrir las ventanas ocasiona molestias, y es perjudicial a la salud.

PLANTA BAJA:

FORMA Y DIMENSIONES DE LA ESCALERA: Ya quedó indicado, al ocuparse de los puntos principales que comprendía el proyecto, que uno de ellos era el de la instalación de la escalera

de Honor, sobre la que dejamos hechas también algunas consideraciones respecto al sitio elegido para emplazarla. Restanos por añadir al ocuparnos de esta planta, cual es la forma adoptada para la misma y sus dimensiones, dando idea de su estructura.

Como puede observarse, en la planta del Hall, el primer peldaño de la escalera se halla a 14 metros de distancia de la puerta principal de entrada por el pórtico y después de presentar un tramo central de 11 peldaños que comienza con 3 metros de ancho se llega a la primera meseta con el de 2,30 metros, elevada así a la altura de 2 metros sobre el nivel de partida; desde este sitio se bifurca por medio de ramales curvos en tramos de 14 peldaños que van a desembocar, en sitio opuesto al de sus arranque, en la galería superior, que se ensancha hasta tener 4 metros o sea doble del que en la actualidad ofrece. Como se ve la disposición de escalera que nos ocupa con trazo de ida y doble vuelta, difiere de la verdaderamente llamada Imperial en que se adoptan varios peldaños en abanico a fin de que, sin perder espacio, se pueda cambiar la dirección hasta llegar de frente a la galería con 2 metros de ancho. En los capítulos de esta memoria que se referirán a la parte constructiva y decorativa seguiremos ocupando de los materiales de que se ha de formar y de los soportes que exige su ejecución.

INCORPORACION DE LAS TERRAZAS Y TERRENO PARA EL PORTICO: En esta planta además de incorporar a la misma el espacio saliente que ocupan las terrazas y escalinata actual, cubierta por el balcón principal, *añadimos* unos 14 metros cuadrados, en un rectángulo de 7 metros de línea por 2 de fondo, hacia el centro de la fachada correspondiente a Cairasco. En dicho terreno se proyecta la nueva escalinata de acceso de dos tramos laterales y meseta, sobre la cual se forma el pórtico de ingreso cubierto por el nuevo balcón que sustituye al antiguo en el cuerpo medio de esta fachada.

Al hacer esta pequeña incorporación que ha de ser objeto de una concesión municipal consideramos que, en el sitio en que se encuentra, no afecta ni perjudica al tránsito público sino que antes bien, ha de favorecer el aspecto y visualidad de toda aquella parte de la población y que por tanto ha de ser acogida con simpatía por el vecindario.

GALERIA PORTICADA: A continuación se techarán las terrazas en un frente de 24 metros por 3 de ancho, sumando una superficie de 72 metros cuadrados, de los cuales se restan unos 6 más o menos hacia el extremo naciente que se destina a emplazamiento de otro ascensor que recorrerá todas las plantas. Como se observará en el plano de fachada estas terrazas ofrecerán al aspecto de una galería porticada. Desde aquí y por huecos de 2,50 metros de amplitud, se ingresa en el Hall que tiene 19 metros de fondo por 12,80 de ancho; es decir una superficie de 243,20 metros cuadrados de la que solo se han de restar 22,50 metros cuadrados que es el espacio que realmente invalida la proyectada escalera con su primer tramo y los de bajada al sótano.

Dejando para el lugar correspondiente de esta memoria lo relativo al decorado y pavimento del Hall, continuaremos en la enumeración de las demás dependencias que hemos incluido en esta planta.

OTRAS DEPENDENCIAS NUEVAS: Siguiendo la crujía de la derecha entrando encontramos el *Guardarropa* inmediato a los sitios de ingreso de los señores Socios. A continuación se halla el vestíbulo de entrada afecto a la fachada del naciente, y en él, la *Porteña*; seguidamente y correspondiendo con esta disponemos el *Saloncito de Visitas*; dentro del mismo habrá una *cabina telefónica*. Por último en dos sitios de esta crujía aparecen las guías de los montaplatos que dan el servicio desde la planta del sótano a la principal y a la segunda, que es la destinada a los recreos, según hemos dicho anteriormente.

URINARIOS: A pesar de que los retretes y urinarios generales se han llevado a la planta de sótano, quedan no obstante, *dos* de estos junto al recibidor, y cerca de la *escalera* actual de caracol para la *servidumbre*, que conservamos, por encontrarla perfectamente dispuesta y situada para su cometido en el lugar de emplazamiento.

OTRA SALAS: En la crujía izquierda entrando disponemos una *salita de escritorio* inmediata a la terraza y con entrada por el Hall. Comunicándose con este queda una *sala para tertulia tresillo*, etc., de unos 50 metros cuadrados.

Encontramos luego la *escalera de servicio acutal* en la que no hacemos ninguna modificación conservándose también el ascensor instalado inmediato a la misma.

Resta referirnos a la crujía posterior a del norte cuyos salones se pueden destinar a voluntad a *juegos de tresillo, billares*, etc., dejando también en el del extremo naciente el sitio para *Café* y *refrescos* con las dependencias de *lavadero* y *filtros* que le son anexas.

PLANTA PRINCIPAL:

SALAS DE DESCANSO Y AMBIGU: Llegamos a esta planta por la escalera de honor que desemboca en las galerías de 4 metros de ancho y 6,50 de largo; las cuales, por medio de grandes huecos de 3,50 metros de amplitud, se incorporan a la crujía que da a la fachada principal, así como también a todo el espacio que proporciona la terraza, constituyendo de tal modo un recinto de 8 metros de ancho por 13 de largo, que puede ser utilizado en las noches de bailes para ambigú y descanso, en unión del salón del poniente que actualmente se conoce por el de los escudos.

De esta suerte se puede disponer casi en un solo cuerpo de 215 metros cuadrados necesarios para desahogo y complemento del Salón de fiestas y ante-salón que caracterizan esta planta destinadas a grandes recepciones.

SERVICIO DE SEÑORAS: Disponemos además en este piso, para el servicio especial de las señoras, un saloncillo de descanso, guardarropa y tocador con lavabo y W.C. inmediatos a la escalera y al ascensor principal que se establece en la galería porticada.

OFFICES: Como ya al describir las plantas nos hemos referido a los montaplatos que se establecen en dos lugares de esta crujía para el servicio de los pisos altos omitimos el tratar de ello ahora, diciendo únicamente que al pasar por éste lo hacen dentro de los respectivos *offices* para recoger y devolver las bandejas.

Completando la descripción que venimos haciendo de la planta principal íntimamente ligada a la del Hall hemos de referirnos a la idea que ha presidido en la composición de este importante centro del edificio.

TECHUMBRE DECORATIVA DEL HALL: En primer lugar había que proporcionar la altura correspondiente al Hall y a las galerías superiores aislando al mismo tiempo estas plantas de las dos restantes de la casa. Esto no se podía obtener sino utilizando los efectos de una gran vidriera en colores, que al techar el Hall, estableciera la proporción adecuada, produjera el mayor efecto artístico al mismo tiempo que permitiera la iluminación diurna de todas estas dependencias. Para dar idea de las proporciones y efectos que ha de ofrecer esta techumbre decorativa que completa y complementa la ornamentación de las paredes, se ha dibujado y presenta una perspectiva que hemos creído necesaria, por que es el único medio a nuestro juicio de que las personas no acostumbradas a interpretar los planos, se den clara idea de lo que en los mismos se dispone por medio de proyecciones. Para el trazado de dicha perspectiva se ha cuidado de elegir un punto de vista que permita representar, huyendo de efectos escenográficos, la casi totalidad del patio hasta la terraza dando idea al mismo tiempo de la composición decorativa de la escalera en que puede decirse radica el elemento primordial que, repetimos, caracteriza el fin social del edificio.

PRIMERA PLANTA:

BIBLIOTECA Y SALA DE REVISTAS: Damos el nombre de primera a la que sigue a la principal, aún cuando en el orden correlativo pudiera considerarse como segunda. En ellas se encuentran agrupados los servicios sociales que, por su índole, requieren alguna separación para evitar las molestias que producen las conversaciones y el ruido de entrada y salida de socios, que en realidad existe en los pisos inferiores, dado su destino especial.

Así vemos que se ocupa, por una parte, en la crujía del naciente con la *Biblioteca*, de 60 metros cuadrados; y en la que corresponde a la fachada de Cairasco, por otra, con la *Sala de lectura*, de 68 metros cuadrados, y un departamento para *escritorios*, próximo a las cuales se encuentra también una *cabina telefónica* y pequeño *vestíbulo*. La subida a estas salas puede hacerse con toda facilidad por el *ascensor* de la *terrazza* inmediato a los mismos y además por la escalera general de servicio.

DESPACHOS DE LA PRESIDENCIA, SECRETARIOS Y OTROS: Inmediato a esta, en su misma crujía, se instala el *despacho* de la *Presidencia*, la *Secretaría*, un cuarto para archivo y otro dando a Cairasco para *Contaduría* y *escribientes*.

ESCALERA Y ASCENSOR EN LOS TORREONES: Junto a todas estas últimas dependencias y en comunicación también con la Sala de lectura y Biblioteca parte, ocupando el torreón de la izquierda mirando a la fachada, una escalera hasta la terraza superior haciendo "pendant" con el de la derecha donde desembarca el ascensor de que hemos hablado, que sube desde la galería porticada.

SERVICIOS DE ESTA PLANTA: Por último, en la crujía inmediata al Salón de fiestas que ocupa las dos alturas de esta y la planta principal, queda la tribuna para la música y contiguos a ella un cuarto para útiles de limpieza y otro para cuadro eléctrico.

Complementan el servicio de esta plaza los urinarios y W.C. inmediatos a la Biblioteca.

También aprovechando el espacio que ocupa la escocia que sirve de marco y sostén a la vidriera artística, proyectamos pasos laterales de 1,20 metros de ancho para evitar el tránsito por el interior de los salones a aquellos que pasen por este piso sin ir expresamente a los mismos, estableciendo así una completa independencia y evitando molestias a los lectores.

Como quiera que la vidriera está situada, por motivos de proporción, a altura más elevada que la del nivel del piso que describimos, hemos tenido que adicionar unos tramos de escalera de ocho peldaños en correspondencia para cada una de las alas.

PLANTA SEGUNDA:

SALAS DE RECREO: Réstanos para terminar la descripción de las plantas ocuparnos de la que dentro del proyecto llamamos segunda.

En parte de esta se hallan actualmente *las salas llamadas de recreo* por ser el sitio adecuado para las mismas, y por la clase de concurrencias que pueden asistir a ellas. En el proyecto se conservan, por lo tanto, las salas en el mismo sitio, si bien se les da otra proporción distribuyendo en nueva forma las dependencias accesorias a dichos recreos.

Así pues, tenemos que el salón principal en lugar de tener el ancho uniforme de 6,30 metros en todo el largo de la fachada posterior se distribuye en tres salones. Uno central de 9 metros por 13 y dos saloncillos en los extremos de 6,25 por 5,70 metros, separados del primero por medio de arcos elípticos sustentados por columnas decorativas. La superficie de estos nuevos salones tendrá 188,20 metros cuadrados más que la que ofrece en el presente.

SALA DE DESCANSO: El sitio dedicado ahora provisionalmente a Sala de recreo lo será luego de *descanso* con una superficie de 47 metros cuadrados, que está en comunicación por puertas con la Sala principal que se proyecta, e inmediato a la llegada por el ascensor y escalera general del edificio.

SALONCILLO DE SRAS., GUARDARROPAS Y COMPTOIR: Como complemento a la Sala de recreo se encuentra un *Saloncillo de Sras.* y el *departamento de tocador*, con retrete y lavabo contiguo a aquellos, más amplios que los que ahora existen. Junto a la entrada disponemos un departamento para *Guardarropa* y el *Comptoir* con ventanillos de comunicación con la sala.

OTRO SERVICIO Y SALAS DE ESGRIMA Y GIMNASIA: En el resto de este piso hallamos, llegando por el ascensor que parte del extremo naciente del pórtico, y se eleva hasta las terrazas superiores inmediatas a la fachada principal, los departamentos inherentes al destino asignado al mismo, como son: *Comedor con Cocina y Office, Fumador y Bar* de una parte, y por la otra, *Salas de Gimnasia y Esgrima* con sus anexos de cuarto de *duchas y tocador*, más un *cuartito para enfermería*, muy conveniente en sitios donde se reúnen muchas personas.

COMUNICACIONES: Para el tránsito y acceso independiente de los que lleguen por el nuevo ascensor hasta las repetidas salas se proyecta un corredor, ligeramente resguardado de la intemperie montado por encima de la actual montera o cierre de cristales que cubre el patio.

Por la dificultades y destrozos que supone el desmontar, esta armadura con objeto de elevarla la conservamos íntegra en el proyecto, toda vez que tampoco se opone a ninguna de las obras que se han de realizar para ampliar los servicios que se disponen en este último piso.

EVACUATORIAS: En el lugar se instalan los urinarios, lavabo y W.C. para caballero.

MONTAPLATOS: En la inmediaciones de la escalera particular para la servidumbre en el ángulo correspondiente señalado ya, aparece el departamento para el montaplatos que parte del sótano, afecto del servicio del piso superior.

FACHADAS:

Ateniéndonos al programa que venimos cumpliendo en el desarrollo de nuestro trabajo hemos tenido que limitarnos a proyectar solamente la fachada principal, puesto que según en el mismo se indica "*como única ampliación pueden incorporarse las terrazas transformándolas en amplios balcones y formar un cuerpo central*" cuya autorización ha dado margen a la presentada en nuestro proyecto. Hemos procurado en ella caracterizar el destino del edificio, condición necesaria que debe presidir en toda composición arquitectónica, tanto más si es de importancia, como la que nos ocupa.

ESTILO: Sin estar completamente sujeta a los preceptos del Renacimiento contiene importantes elementos de composición del mismo y ofrece el aspecto general de dicho estilo, realizado con los impuestos actualmente en la Arquitectura moderna, procurando con el empleo de azulejos, mosaico, vidrieras artísticas en colores, diafanidad de huecos y ligereza en los soportes, cresterías y torreones, producir un efecto de conjunto simpático y alegre en armonía también con su finalidad y condiciones climatológicas locales.

Por lo que respecta a las fachadas laterales y posterior se concreta el proyecto a modificar las cresterías y balaustradas que ahora rematan el edificio, para adicionar en forma de ático el último cuerpo, en que se procura conservar el mismo carácter que ofrecen las fachadas existentes, en las que se sustituye el decorado de los huecos y balcones.

Para evitar los efectos de suciedad en las mismas y facilitar su limpieza aconsejaríamos el refrentado de azulejos en los tres paños actualmente pintados al oleo.

CONSTRUCCION:

Dada ya una idea general de la distribución del edificio y de las modificaciones que se han estudiado para lograr introducir dentro del mismo las nuevas dependencias y servicios que amplían y complementan los que ahora ofrece, vamos a ocuparnos en orden análogo al seguido de todo lo referente a aquellas obras que por su importancia así lo requieran.

FUNDACIONES Y OBRA SUBTERRANEA: En tal concepto comenzaremos por la relativo a la apertura de la planta que llamamos semisubterránea.

No nos es dado conocer si los actuales cimientos de los muros, que han de formar el perímetro del nuevo sótano, alcanzan la profundidad de 3,50 metros que es la que corresponde al desnivel en-

tre el pavimento del patio y el del sótano. Por consiguiente, la apertura de este impondrá el recalzo de todos aquellos muros que no tengan la profundidad requerida, y si el terreno en que subsisten no fuere firme obligaría también a bajar la de la nueva obra. Toda la cimentación, por su carácter delicado, habrá de hacerse por tramos y empleando en ella mortero de cemento exclusivamente. Hecho esto se procederá a la apertura de los arcos y huecos que exigen las comunicaciones con la parte de sótano existente y la distribución de las nuevas dependencias en relación también con las entradas, o mejor dicho, accesos al subterráneo.

Silmultáneamente con esto se habrán de construir los pilares de fábrica intermedios sobre los que han de apoyarse las vigas maestras y el techo propiamente dicho de esta planta, que será a la vez el asiento del pavimento del Hall.

Ya hemos indicado en otra parte que este pavimento estará constituido por bastidores de cemento armado que servirán de marco a las lomas de vidrio "Eclipse" que se establecen para su iluminación.

Habiendo de ser levantado el actual enlosado de mármol del patio lo utilizaremos para pavimentar a su vez el sótano después de convenientemente reparadas las aristas y superficies que sufran deterioro, haciéndose lo mismo con el zócalo.

La construcción de las escaleras que conducen al piso que nos ocupa será de cemento armado y su revestimiento de mármol blanco.

PLANTA BAJA, REFORMAS: Refiriéndonos a las obras que hay que realizar en planta baja aparecen en primer término las que exigirá la cimentación de la nueva fachada en todo el frente de la plaza de Cairasco, y también las de apeo de todos los pisos y techos de la actual crujía del Naciente, transformación de la fachada existente construyendo nuevos pilares y soportes, que se corresponden en cada uno de los pisos, a fin de ampliar los vanos e incorporar espacios a cuyo objeto tiende toda la reforma proyectada.

COLUMNAS: Igualmente se modificarán otras más, ya ampliándolos, ya trasladando sus ejes al sitio que exija su ordenada distribución, para armonizar la parte decorativa del Hall en relación con los intercolumnios y apilastrados que son base de la misma.

En la actualidad existen cuatro columnas de planta cuadrada sosteniendo la parte interior de las crujías adyacentes al patio a cuyos soportes daremos planta circular revistiéndolos de una capa (zunchada) de hierro y hormigón, que al propio tiempo que los reforzarán convenientemente se presta mejor a recibir la forma adecuada al estilo adoptado. Así mismo, con objeto de dar sostén al ensanche de la galería y apoyo a la escalera de honor, disponemos cuatro ligeras columnas de fundición de hierro en el intermedio entre los soportes que acabamos de ocuparnos.

MATERIALES ADOPTADOS: Siguiendo en el orden de las obras constructivas correspondientes a este piso, réstanos por indicar que elemento más apropiado para la estructura de la escalera de honor es también el cemento armado por la facilidad de ajustarlo a todas las formas, dentro de una suma ligereza y perfectas condiciones de resistencia. El descansillo o primera meseta de la referida escalera apoyará en cuatro columnitas del mismo material que se utilizarán al propio tiempo para colocar el resguardo que

necesita la escalera central de bajada al sótano. Los peldaños serán de mármol blanco de Italia y la barandilla y antepechos de hierro forjado ornamental.

El pavimento del Hall y de las galerías superiores podrá ser de mármol blanco, si bien nosotros recomendaríamos el empleo del legítimo mosaico valenciano en combinación con los trozos en que se utilizara el vidrio "Eclipse" para dar luminosidad al sótano, procurando obtener con el empleo de estos dos materiales el mayor efecto decorativo a que se prestan y que requieren estos frecuentados e importantes lugares del Casino.

PLANTA PRINCIPAL: En la planta principal tenemos, en las crujías laterales, la modificación de huecos ya para su ensanche o para colocarlos simétricamente; en los entre paños correspondientes sobre la plaza de Cairasco se sustituye por completo la actual fachada por pilares, reformando también el testero de la que mira el patio, con objeto de ampliar sus vanos.

En todas estas obras se utilizará con preferencia el hormigón armado por sus buenas condiciones conocidas. El resto de la reforma se reduce a la sustitución y colocación de algunos tabiques.

La vidriera artística, que servirá de techo en las dos plantas a que venimos refiriéndonos, se dispondrá apoyada sobre un entramado de vigas maestras de cemento armado combinadas con otras formando cerco, colocando dos a lo largo longitudinales y dos transversales apoyadas sobre ocho palomillas del mismo material, que se empotrará en los muros del recinto. El vuelo de aquellos determinará, por la parte superior, el sitio destinado a pasos, también en cemento, y por la inferior la curvatura de la escocia que se apoyará a su vez en cerchas intermedias más ligeras que suponemos de hierro forjado formadas por escuadras y palastros. La escocia como en general todos los elementos decorativos del techo, será de staf, (yeso y lienzo).

La obra concerniente al resto de la planta primera se contrae también a la modificación de algunos de sus huecos y disposición de los soportes que sustituyen al muro de la actual fachada principal, que como ya hemos dicho se suprime en toda su altura.

La fábrica que se adiciona para completar el piso segundo será en general ligera, de ladrillo de asta o media asta según el sitio, y los soportes de cemento armado uniendo toda la fábrica por la parte superior, tanto en su cubierta como en su asiento, con aros o soleras de hormigón armado que distribuyen con uniformidad las nuevas cargas del techado, pues no hay que olvidar que las paredes antiguas, sobre las que se apoya, están hechas de mampostería con mortero de barro.

Las crujías del naciente y poniente tendrán armadura curva en hormigón armado. la de Salón de recreos y saloncillos contiguos angulares será de armadura de pabellón con cubierta de Uralita, o cualquier otra ligera de placas de cemento-amianto comprimido.

CIERRES DE PUERTAS: Por último añadiremos, por lo que se refiere a la parte constructiva que el cerramiento de los huecos del Hall que dan a la terraza serán de puertas con vidriera artística protegido para la seguridad con otro pegable en forma de celosía con el llamado "Phillips", que es lo que generalmente se emplea en esta clase de edificios.

ORDEN DE EJECUCION: El orden adecuado que cabe seguir en la ejecución del conjunto de obras de esta reforma es casi el mismo en que las hemos venido reseñando, refiriéndonos a cada una de las plantas. Es de sentido natural que toda obra ha de comenzar por su pie y tratándose en el caso que nos ocupa, de una obra construida, todo lo que en primer término no se haga para reforzar la base de sustentación sería trabajo inútil y provocar la ruina del edificio. De aquí que no cabe dudar que en primer término ha de hacerse y consolidarse cuando se relaciona con la obra subterránea y consiguientemente al vaciado de sótano.

Hecho esto habrá de seguirse por el levantamiento de la nueva fachada, desmonte de la antigua, reconstrucción de los elementos sustentantes, pisos y demás que exige incorporación de la obra que cubre las terrazas a la ya existente, que se transforma; y modificados así mismo los huecos interiores que lo requieran, podrá construirse todo lo que comprenda el aumento del piso segundo.

DECORACION:

Los sitios en que principalmente dentro del proyecto, se ha de estudiar una decoración más detenida y rica en su composición son sin duda alguna el Hall y las galerías superiores al mismo, que constituyen la ampliación al Salón de fiestas. Para ello, además de las indicaciones que ya hemos hecho respecto a pavimentos, hay que atender al revestimiento de muros, cornisa y techos.

En los muros de planta baja, correspondientes al Hall, proponemos el empleo de grandes lunas de espejos embevidos en ellos. Estas pueden ser cuatro, paralelas dos a dos con el objeto de dar un mayor grado de profundidad y aumentar la luz por efecto de las repetidas reflexiones que se producen, merced al paralelismo de los planos reflectores. Esta circunstancia unida a la luminosidad y brillantez de colores que irradiará la gran vidriera artística del techo que se representa en la perspectiva, aportará al conjunto una nota de color, grandiosidad y belleza de que carece actualmente.

Como quiera que en dos de estos espejos se ha de reflejar también la escalera de honor, reproduciendo el movimiento de personas a que ha de estar sometida, y a fin de no reducir al dimensión de la luna que corresponde al testero donde se halla la puerta de comunicación del patio con el portal frente a la Alameda, propondríamos la supresión de dicha puerta, que obliga a alterar la simetría interior, llevándola al centro del muro de la Sala de tertulia por donde fácilmente llegarán al Hall los que entren por el referido vestíbulo.

Se procurará dar al conjunto tonalidades claras, o medios tonos utilizando mármoles, estucos y pinturas; y en sitios como en escocías, capitales, basas y estriados de pilares y columnas se emplearon dorados, de que también irán revestidos los emplomados de vidrieras en general y vidriera de techo.

Completarán el carácter artístico del conjunto los grandes lienzos que en correspondencia con los espejos de la planta baja, se disponen en los testeros de las galerías principales, los que se prestarán a inspirados motivos en pintura decorativa, de grupos o paisajes de escenas locales, donde podrán lucir sus brillantes condiciones nuestros reputados pintores canarios.

En la decoración que venimos ocupándonos reservamos la mayor importancia, por su relieve y colorido, a la que se ha de colocar en la gran escocia y cornisamento del Hall en el cual disponemos escudos, retratos, carteles y guirnaldas.

Finalmente, se completará la decoración con el empleo de plafones, lámparas murales y brazos, que por su riqueza y número de luces contribuyen a aumentar el colorido y vistosidad que ha de tener en noches de baile o recepción.

SANEAMIENTO Y VENTILACION:

Tiene actualmente el edificio acometidos sus desagües a la cloaca de servicio municipal establecida en la calle de General Bravo, alcanzando hasta evacuar los que parten bajo el nivel del sótano. Por tanto los nuevos desagües procedentes del traslado a esta planta de los retretes generales, de los baños y de todas las instalaciones de las piezas altas tendrán igual salida a la misma cloaca, después que se ejecuten los ramales de atarjeas interiores hasta el colector, que empalmará en el sitio adecuado o sea el más inmediato al que ahora existe. También se aprovecharán en lo posible los bajantes de aguas de lluvia y de letrinas que se hallan establecidos, modificándolos en la parte que sea precisa para acometer algunos de los proyectados; a este fin se ha cuidado de hacer las menores variaciones posibles en el emplazamiento de los nuevos retretes y urinarios, procurándose situarlos próximos a dichos bajantes. No hay pues, que hacer ahora mención especial de aquellos toda vez que al describir cada una de las plantas los hemos indicado.

Por último, dijimos ya al hablar de las dependencias del sótano, que se colocaría allí un aparato ventilador de fuerza centrífuga movido por motor eléctrico y los tubos de entrada y salida de aire en este y en Hall, cuya cubierta de vidrios llevará perforados en la escocia orificios destinados a establecer tiro para desalojar a la atmósfera exterior el aire caliente y viciado contenido en los locales inferiores.

Restanos añadir, por corresponder también a este capítulo, que, además de colocar sifones de incomunicación con cierre hidráulico en todos los retretes y desagües es conveniente elevar, desde el local donde se hallen los primeros tubos de ventilación hasta por encima de las cubiertas del edificio, a fin de proporcionar tiro y airear perfectamente la red interior de desagües, evitando de esta suerte los malos olores por desprendimiento de gases sulfídricos que frecuentemente se perciben en los locales de retretes y urinarios por deficiencias en su instalación.

PROCEDIMIENTOS PARA EJECUTAR LAS OBRAS:

Una vez se haya hecho en vista del presupuesto de ejecución material de la obra el estudio económico indispensable para llegar a su realización, por los medios que la Junta directiva ha de someter a la aprobación de la general, habrá de tratarse también del procedimiento más conveniente para la construcción, esto es, si ha de ser por *administración*, *por concurso* o *por subasta*.

Vamos en líneas generales a expresar, en nuestro concepto, el que entendemos más adecuado dada la índole de la obra.

SUBASTA: Si se tratará de una nueva planta en la que pudiera estar previsto cuanto a la misma se refiere, y todo ello compren-

dido y especificado en un pliego de condiciones facultativas y económicas, no vacilaríamos en aconsejar que se adoptara ese último procedimiento, siempre que al mismo tiempo, se designarán personas, especialmente dedicadas a vigilar cuanto exige la perfecta ejecución de los trabajos.

Pero en las que habrán de realizarse, según el plano que ha servido de base al proyecto, hay imprescindiblemente una gran cantidad de obras imprevistas, pues se trata, de apeos, demoliciones, aperturas de cimientos y recalzos en paredes antiguas cuyo estado requiere un trato y un cuidado especial, e ir haciendo todo ello en forma que sea compatible con el funcionamiento de la sociedad, aprovechándose todos los sobrantes útiles, a lo cual no es fácil se someta un contratista, sino calculando precios excepcionales para toda esta clase obras a fin de estar a cubierto de las eventualidades que puedan presentarse.

Además, el estado actual de variabilidad de precios, su elevación exagerada con relación a los que había antes y aún en los primeros tiempos de la pasada guerra; y por otra parte la disminución de horas de trabajo, subidas de jornales y frecuencia de las huelgas impedirá a muchos hacerse cargo de obras, que llevan consigo un gran coeficiente de inseguridad económica, y también presenta dificultad para aceptar compromisos de terminación a plazos fijos que pudieran ser fácilmente alterados por el estado constituyente que atraviesa la vida social obrera.

CONCURSO DE PRECIOS: Pudiera en vista de estas dificultades intentarse un *concurso de precios por unidad de obra* teniendo en cuenta las oscilaciones del mercado, o sea sujetos a revisión periódica según el alza o baja que puedan sufrir los materiales, los transportes y los jornales; y de todos modos reservarse el adjudicar la obra a la persona que dentro de la economía, ofrezca más garantías por su honradez y seriedad y por la práctica demostrada en la

ejecución de trabajos de esta índole. Esta persona estará obligada a proveer la fábrica de todos los medios auxiliares indispensables como son maderas para apeos y andamios, cabrios, poleas, tornos, cuerdas, etc., y las herramientas y útiles que exige toda construcción, para la preparación y acarreo de los materiales dentro de la fábrica, y el provisionamiento de los de uso corriente.

OBRAS POR ADMINISTRACION: Queda por último el procedimiento de hacer la *obra por administración directa de la sociedad*. Para ello tendría que designarse una persona, y mejor una *Comisión de Tres señores* que se repartieran con más comodidad el trabajo, y que se ocupase de la adquisición de los materiales, y de su conducción al pie de obra, donde un aparejador o maestro de cada oficio tenga a su cargo la vigilancia directa y continua de los trabajadores y de la obra que ejecutan dando cuenta a la comisión administradora del personal empleado y de sus condiciones para conservarlo o reemplazarlo si no es apto para su cometido. Siempre todo ello sometido a las órdenes de la dirección facultativa que ha de intervenir permanentemente y disponer todo lo conveniente a la marcha regular de los trabajos, de acuerdo con la Comisión especial nombrada y presidida por el de la Sociedad, a fin de que en cada momento puedan armonizarse las ordenes técnicas y administrativas que hayan de dar para alcanzar en término breve el fin apetecido.

Hemos manifestado cuanto en esta memoria nos proponíamos decir, sintiendo no haber podido concretar lo necesario, para que por su extensión y carencia de galas retóricas se haga menos molesta su lectura. Sometemos al fallo de la Sociedad, a que nos dirijimos el resultado de nuestro cometido; haciendo votos por que si logramos alcanzar su beneplacito se pueda llegar en el plazo mínimo de dos años a ver terminados los trabajos.

(Arquitectos: Fernando Navarro y Rafael Masanet.
Octubre de 1919).

INDICE DE ILUSTRACIONES

1. Foro panorámica de la ciudad	3	TRIANA 96	
GABINETE LITERARIO		34. Planta	28
2. Proyecto de torre para el Gabinete Literario. Laureano Arroyo, 1903	4	35. Fachada	28
3. Proyecto de fachada principal. Fernando Navarro, 1900	5	36. Detalle de la fachada	29
4. Sección por el eje central. Fernando Navarro, 1900	5	TRIANA 98	
5. Planta baja. Fernando Navarro, 1900	6	37. Dibujo a lápiz y coloreado	30
6. Planta primera. Fernando Navarro, 1900	6	38. Planta	31
7. Fachada a Malteses. Fernando Navarro, 1900	7	39. Fachada	31
8. Fachada lateral. Fernando Navarro, 1900	7	40. Detalles de la fachada	32
9. Trazados para una escalera en la entrada <i>c/</i> . General Bravo. Fernando Navarro, 1909	8	TRIANA 65	
10. Salón dorado. Decoración del techo. Ramón Prats, 1915	9	41. Dibujo a lápiz y coloreado	33
11. Salón dorado. Alzado longitudinal. Ramón Prats, 1915	9	42. Fachada	34
12. Salón dorado. Alzado transversal. Ramón Prats, 1915	9	43. Planta	34
13. Salón dorado. Propuesta decorativa del techo. Eros y Psiquis	11	44. Detalles de la fachada	35
14. Salón dorado. Propuesta de decoración del muro	11	TRIANA 101	
15. Salón dorado. Propuesta de decoración interior	11	45. Dibujo a lápiz y coloreado	36
16. Fachada del proyecto. Enrique García Cañas, 1917	12	46. Dibujo a lápiz	37
17. Vista interior del patio. Enrique García Cañas, 1917	13	47. Planta	38
18. Vista interior de la escalera Enrique García Cañas, 1917	13	48. Fachada	38
19. Fachada principal. Fernando Navarro, 1919	14	49. Detalles de la fachada	39
20. Vista interior del patio. Fernando Navarro, 1919	15	VIERA Y CLAVIJO, ESQUINA BUENOS AIRES	
TRIANA 76		50. Fachada	40
21. Dibujo a lápiz coloreado	16	51. Modificaciones en la fachada	40
22. Planta y fachada	17	52. Planta	40
23. Detalles de la fachada	18	DOMINGO J. NAVARRO 42	
TRIANA 78		53. Dibujo a la acuarela	41
24. Dibujo a lápiz	19	54. Primer proyecto, edificio de dos plantas	42
25. Planta y fachada	20	55. Segundo proyecto, edificio de una planta	42
26. Detalle de la fachada	21	56. Tercer proyecto, edificio de tres plantas. Fachada y planta ..	42
TRIANA 80		57. Detalles de la fachada	43
27. Dibujo a lápiz coloreado	22	CONSTANTINO 13	
28. Planta	23	58. Dibujo a lápiz y coloreado	44
29. Fachada	23	59. Planta y fachada	45
30. Detalle de la fachada	24	60. Detalles de la fachada	46
TRIANA 82		RAFAEL GONZALEZ 12	
31. Dibujo a lápiz	25	61. Dibujo a lápiz y coloreado	47
32. Planta y fachada	26	62. Fachada a calle Moriscos	48
33. Detalle de la fachada	27	63. Fachada a calle Torres	48
		64. Planta	48
		65. Detalles de la fachada	49
		OBISPO CODINA 5	
		66. Dibujo a lápiz y coloreado	50
		67. Fachada de la calle Obispo Codina, 1er. proyecto	51
		68. Planta alta, 1er. proyecto	51
		69. Detalles de la fachada	52
		PLAZA SANTA ANA 5	
		70. Fachada a la Plaza Santa Ana	53
		71. Fachada a Espíritu Santo	53
		72. Planta principal	54
		73. Planta segunda	54
		74. Detalles de la fachada	55

ASILO DE NIÑOS DESAMPARADOS, TOLEDO 8

75. Fachada	56
76. Planta	56

KIOSCO PARQUE DE SAN TELMO

77. Fachada. Levantamiento actual	57
78. Fachada. Proyecto original	57
79. Foto principios de siglo	58
80. Detalles de la fachada	58

PLAZA DE LA FERIA

81. Planta y sección	59
82. Kiosco	60

PLAZUELA HURTADO DE MENDOZA

83. Dibujo acuarelado, 1922	61
84. Planta de la plazuela con decorados de mobiliario urbano ..	62
85. Planta de la plazuela	62

ALAMEDA DE COLON

86. Alzado del muro a la calle General Bravo	63
87. Dibujos de diseño de cerámica	63

PINTURA

88. Adagio, Néstor	65
89. La hermana de las rosas, Néstor	66
90. Epitalamio o las Bodas del príncipe Néstor	67
91. Retrato, Néstor	68
92-93. Diseño de trajes femeninos, Néstor	69
94. Vestido femenino, Néstor	70
95. Foto del vestido	70
96. Gráficos rítmicos del Poema del Atlántico	71
97. " " " " " "	71
98. " " " " " "	72
99. " " " " " "	72
100. Bañista con pompa de jabón. N. Massieu y Falcón	73
101. Guardas de las rosas de Hércules. J. Hurtado de Mendoza ..	74
102. Ilustraciones para la Oda al Atlántico. J. Hurtado de Mendoza	75
103. " " " " " "	76
104. " " " " " "	77

LITERATURA

105. El lino de los sueños. Portada de Néstor	78
106-107. Las Rosas de Hércules. Portada de Néstor	80-81
108. La monedas de cobre. Portada de Tomás Morales	82
109. Florilegio. N° 7. Dibujo de Manuel Reyes	83
110. " N° 9. " " " "	83
111. " N° 14. " " " "	83
112. " N° 113. " " " "	83
113. Caricatura de Alonso Quesada	84
114. Vestido femenino. Florilegio N° 60	84
115. " " " " N° 9	84
116. Caricatura de Carmen de Burgos	84
117. Pareja bailando. Dibujo de Manuel Reyes	84
118. Florilegio N° 95. Dibujo de Manuel Reyes	85
119. " N° 69. Firmada D.H.	85
120. La ciudad en ruinas. Dibujo de Manuel Reyes	86
121. El Jardín de las Hésperides. Dibujo de Manuel Reyes	86
122. Castaglia N° 4. Caricatura de B. Pérez Galdós	87
123. " N° 2. Dibujo Manuel Reyes	87
124. " N° 6. Dibujo de Juan Davó	88
125. " N° 13. Dibujo de Manuel Reyes	88
126. " N° 12. Caricatura de Néstor. Dib. M. Reyes	88
127. " N° 7. Anuncio sueros S.A.T.	88
128. " N° 12. Dibujo de Manuel Reyes	89

MUSICA

129. Portada Trouba de D'Amour. Diseño: Sousa	91
130. Partitura de la Cabeza del Bautista	92
131. Portada de la Cabeza del Bautista. Diseño: Sousa	93
132. Partitura de la Chulapa	94
133. Portada de la Chulapa. Diseño: Sousa	94
134. Portada de Banderillas de Fuego. Diseño: Sousa	94
135. Portada de Serenata Canaria. Diseño: M. Reyes	95
136. Portada de Matilde	96
137. Página triste a la muerte de Rubén Darío	96
138. Portada de Cantar siempre cantar. J. Armas Reyes	96
139. Portada de Recuerdos de Tafira. Diseño: P. Vogt	97
140. Partitura de Recuerdos de Tafira	97

CATALOGO DE OBRAS DE CARACTER MODERNISTA

141. Almacenes en el Puerto de la Luz. L. Arroyo	100
142. Iglesia de los Desamparados. L. Arroyo	101
143. Hospital de San Lázaro. L. Arroyo	101
144. Arreglos en la Iglesia S. Francisco. L. Arroyo	101
145. Edificio en Mesa de León. F. Navarro	102
146. Casa en Viera y Clavijo. L. Arroyo	102
147. Casa en Juan E. Doreste. Pelayo López	102
148. Edificio en Buenos Aires, 8	103
149. Casa en Perojo, 11	103
150. Edificio en Domingo J. Navarro, 10	103
151. Casa en Reyes Católicos, 24	104
152. Casa en Malteses, 19	104
153. Edificio en Domingo J. Navarro, 52	104
154. Casa en Perojo, 29	105
155. Edificio en Triana, 90	105
156. Casa en Perojo, 16	105
157. Casa en Perojo, 22	106
158. Edificio en Travieso, 11	106
159. Edificio en Primero de Mayo, 72	106
160. Escaparate en Plaza de San Bernardo, 1. L. Arroyo	107
161. Escaparate en Triana, 58. L. Arroyo	107
162. Escaparate en Triana, 53. L. Arroyo	107
163. Escaparte en Triana, 49. F. Navarro	108
164. Escaparate en Triana, 51. F. Navarro	108
165. Marquesina del Hotel Quincy. L. Arroyo	108
166. Detalle de Estantería el Kiosco La Estrella. Pérez Galdós, 26	109
167. Alicatado en el Hall de la casa Viera y Clavijo, 44	109
168. Detalle de la Panadería Cuyás. Viera y Clavijo	110
169. Zaguán de la casa Buenos Aires, 27	110
170. Puerta de establecimiento comercial. Cano, 25	110
171. Estanterías de Farmacia. Triana, 67	110
172. Modelo de balaustre de fundición	111
173-174-175-176. Otros modelos de balaustre de fundición	112
177. Edificio en Domingo J. Navarro, 48	113
178. Edificio en Cebrián, 39	113
179. Edificio en Perojo, 32	113
180. Edificio en Triana, 114	113
181. Detalle de la torre en casa Cano, 29. Pelayo López	114
182. Dibujo a lápiz y color. Cano, 29	115
183. Casa en Malteses, 20. Pelayo López	116
184. Detalle dintel de la ventana. Travieso, 24. F. Navarro	117
185. Dibujo a lápiz y color. Travieso, 24	118
186. Detalle de mirador. Buenos Aires, 24-26	119
187. Palmeta modernista en la clave de los dinteles. Triana, 94 ..	119

RELACION DE DOCUMENTOS UTILIZADOS PARA ESTE CATALOGO DEL ARCHIVO HISTORICO PROVINCIAL DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA.

EXPOSICION Y CATALOGO:

1902 - EXP. 530-4/ 1907 - EXP. 602-6/ 1897 - EXP. 455-10/ 1907 - EXP. 600-3/ 1908 - EXP. 614-25/ 1905 - EXP. 574-6/ 1908 - EXP. 614-16/ 1909 - EXP. 133-39/ 1908 - EXP. 611/ 1907 - EXP. 599-11/ 1922 - EXP. 18-15/ 1915 - EXP. 72/ 1905 - EXP. 575-16/ 1905 - EXP. 581-6/ 1881 - EXP. 151-10/ 1908 - EXP. 691-37/ 1906 - EXP. 372-15.

SOLO CATALOGO:

1901 - EXP. 3.430/ 1905 - EXP. 569/ 1911 - EXP. 88/ 1903 - EXP. 538/ 1902 - EXP. 525/ 1901 - EXP. 505-8-2/ 1909 - EXP. 84/ 1909 - EXP. 118-39/ 1915 - EXP. 88-51/ 1909 - EXP. 40/ 1916 - EXP. 87-52/ 1916 - EXP. 57-52/ 1903 - EXP. 545-6/ 1904 - EXP. 556-2/ 1905 - EXP. 572-10/ 1905 - EXP. 572-20/ 1906 - EXP. 587-5/ 1908 - EXP. 616-1/ 1910 - EXP. 111.

FE DE ERRATAS DE CATALOGO:

Pág. 12 pie 16 dice: Enrique Cañas; debe decir: Enrique García Cañas.
Pág. 13 pie 17 dice: Enrique Cañas; debe decir: Enrique García Cañas.
Pág. 13 pie 18 dice: Enrique Cañas; debe decir: Enrique García Cañas.
Pág. 16 pie 21 dice: colereado; debe decir: coloreado.
Pág. 22 pie 27 dice: colereado; debe decir: coloreado.
Pág. 30 pie 37 dice: colereado; debe decir: coloreado.
Pág. 33 pie 41 dice: colereado; debe decir: coloreado.
Pág. 36 pie 45 dice: colereado; debe decir: coloreado.
Pág. 37 pie 46 dice: el; debe decir: la.
Pág. 44 pie 58 dice: colereado; debe decir: coloreado.
Pág. 47 pie 61 dice: colereado; debe decir: coloreado.
Pág. 50 pie 66 dice: colereado; debe decir: coloreado.
Pág. 62 pie 85 dice: Plaza; debe decir: Planta.
Pág. 69 pie 92 dice: Nésto; debe decir: Néstor.
Pág. 75 pie 102 dice: Poema del Atlántico; debe decir: Oda al Atlántico.
Pág. 76 pie 103 dice: Poema del Atlántico; debe decir: Oda al Atlántico.
Pág. 76 pie 104 dice: Poema del Atlántico; debe decir: Oda al Atlántico.
Pág. 86 pie 121 dice: Héperides; debe decir: Hésperides.
Pág. 89 pie 128 dice: Dobujo; debe decir: Dibujo.
Pág. 96 pie 137 dice: Castalia; debe decir: Castaglia.
Pag. 101 pie 142 dice: Inglesia; debe decir: Iglesia.

*Este libro se terminó de imprimir con motivo de la exposición:
"La Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y la Cultura Modernista"
organizada por el Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria,
en la Imprenta Pérez Galdós, el día 23 de Febrero de 1989,
en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria.*

EXCMO. CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA
CONSEJERIA DE POLITICA TERRITORIAL
DIRECCION GENERAL DE LA VIVIENDA Y ARQUITECTURA
CONSEJERIA DE OBRAS PUBLICAS, VIVIENDA Y AGUA
G O B I E R N O D E C A N A R I A S
UNIVERSIDAD POLITECNICA DE CANARIAS
ESCUELA TECNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE LAS PALMAS
COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE CANARIAS